

'n HISTORIES - KRITIESE STUDIE

V A N D I E

B Y B E L D R A M A

DIE ONTWIKKELING

VAN DIE EUROPESE IN DIE ALGEMEEN

EN

VAN DIE AFRIKAANSE IN DIE BESONDER

SKRIPSIE

Aangebied ter gedeeltelike voldoening

aan die vereistes vir die verkryging

van die

M.A.-Graad

aan die Universiteit van Kaapstad

anno 1952

deur

J.W.STASSEN.

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

INHOUDSOPGAWE

INLEIDING EN VERANTWOORDING

3-10

EERSTE DEEL: DIE ONTWIKKELING VAN DIE BYBELDRAMA IN DIE ALGEMEEN.

HOOFSTUK

I. Die Val en die Herryding van die Toneel.	11-18
II. Die Bybelse Volkspel in die Middeleeue.	19-26
III. Die Klassieke Bybelse Treurspel.	27-33
IV. Die verdere Ontwikkeling van die Drama:	
A. Die Franse Klassisisme	34-36
B. Die Romantiese Burgerdrama	36-39
C. Die Naturalisme en Realisme	39-41

TWEEDE DEEL: DIE ONTWIKKELING VAN DIE AFRIKAANSE BYBELDRAMA IN DIE BESONDER.

INLEIDING

43-52

HOOFSTUK

I. Die Bybelse Dramas

A. Die Bybel drama en die Probleemdrama

a. Ds. P. de Waal: „ <u>Delila</u> ”	53-54
J. A. Kotze: „ <u>Liefde Versmaad</u> ”	54-55
Jac. J. Müller: „ <u>Die Doper of die Herodes-treurspel</u> ”	55-57
b. W. J. Pienaar: „ <u>Saul</u> ”	58-59
c. P. W. S. Schumann: „ <u>Die Verlore Seun</u> ”	60-61
d. P. W. Botha: „ <u>Die Stryd om die Troon</u> ”	61-62

B. 'n Oorgangsfiguur.

D. F. Malherbe: „ <u>Amrath die Tollenaar</u> ”	63-68
„ <u>Demetrios</u> ”	68-69
„ <u>Moeder en Seun</u> ”	69-73
„ <u>Abimelech</u> ”	73-74

C. 'n Jonger Geslag.

G. J. Beukes: „ <u>Salome dans!</u> ”	76-84
Antoniüs: „ <u>Koning Saul</u> ”	82-87
Pedro: „ <u>Simson en Delila</u> ”	87-91

II. Die Bybelse Eenbedrywe.

Uys Krige: „ <u>Die Skaapwagters van Bethlehem</u> ”	92-94
Karin (C. M. Marais): „ <u>Kerisspel</u> ” en „ <u>Passiespel</u> ”	94
G. J. Beukes: „ <u>Die hand wat Hy eenmaal geneem het</u> ”	94-95
„ <u>Laat die Kerse brand!</u> ”	95-97
W. A. de Klerk: „ <u>Pilatus</u> ”	97

BESLUIT

98-100

CHRONOLOGIESE LYS VAN AFRIKAANSE BYBELSPELE.

101.

INLEIDING EN VERANTWOORDING

Soos byns al die voortbrengsels van die menslike gees staan veral die letterkundige werke sterk onder invloed van die idees en opvattings, in een woord, van die tydgees, waarin hulle ontstaan. Elke periode in die geskiedenis het sy eie mentaliteit. Die werking van die gees staan egter nooit stil nie. Oral kan 'n mens vasstel dat vorme en stelsels wat eens volledige voldoening geskenk het, deur die nageslag met baie hartstog bestry en vernietig word. Tog kan 'n mens in elke reaksie, ook op die gebied van die letterkunde, 'n algemene verskynsel waarneem, nl. dat die verwerping van die stellings van die voorgangers nooit absoluut is nie: bepaalde elemente bly altyd behoue en word amper onveranderd oorgeneem. Slegs in die vuur van die verset word soms aan hierdie onveranderlike bestanddele afbreuk gedoen; naderhand word hulle steeds weer opnuut in die veranderde omgewing opgeneem, wanneer die rus na die oorwinning besinning gebring het.

Die toneel wil altyd 'n nabootsing van die lewe wees. In die oë van die Middeleeuer is die lewenswerklikheid heeltemal anders dan vir die Humanis, en die Romantikus sien die lewe weer uit 'n ander gesigsveld as die Naturalis. Vir almal bly die toneel die nabootsing van die werklikheid, maar ieder op sy eie wyse. Met die wisselende insig in die werklikheid hou die voorstelling van die dramatiese handeling en konflik gelyke tred, sodat die toneel van iedere periode sy eie dramatiese vorm het. Die studie van die verskillende dramatiese vorme beskou ek as die sekerste pad om die wesenlike bestanddele van die drama op te spoor. Tewens ontkom 'n mens aan die gevaar om in abstrakte beskouings verlore te raak. Die eerste doel van die algemene studie van die ontwikkeling van die dramatiese vorme is dus die opspoor van essensiële beginsels van die drama in die algemeen en van die Bybelse drama in die besonder.

Met vrag kan die ontwikkeling van die Europese drama tot in die XVIIIde eeu binne die Bybelse genre gevolg word; daarna is dit byna onmoontlik. So ver dit doenlik was, het ek op grond van

nouere verwantskap tussen die Nederlandse en Afrikaanse letterkunde hierdie groei op Nederlandse bodem nagegaan. Na Vondel was ek verplig om hierdie spoor te verlaat, omdat na sy dood die Nederlandse dramatiese kuns verval en besonder arm is aan kunswerke. Sindsdien gaan die Nederlanders die buitenlandse groothede navorolg, sodat die werke van die skeppers van die nuwe dramatiese vorme met meer vrug bestudeer kan word dan die afgietsels van slegte navolgers.

Deur die geestesverandering wat die publiek in die XVIIIde eeu deurgemaak het, verdwyn die belangstelling vir die Bybelse toneel. Met die opkoms van die Romantiese burgerdrama was ek verplig om ook die perke van die Bybelse genre te verlaat en die ontwikkeling elders te volg. Die revolusie op die toneel, wat deur die Romantiek ingeset en deur die Naturalisme verder uitgewerk is, is vir die geskiedenis van die Afrikaanse Bybeldrama uiters belangrik. 'n Mens moet jou immers afvra: waarom het die Bybeldrama in Suid-Afrika 'n realisties-dramatiese vorm aangeneem? Sonder kennis van die naturalistiese stroming op die Europese toneel, sou 'n mens op daardie vraag nie bevredigend kan antwoord nie, net so min as 'n mens 'n duidelike begrip van die Middeleeuse Bybelspel kan vorm, indien jy nie die geboorte uit die Katolieke Erediens voor oë hou nie.

'n Ander rede waarom ek dit noodsaaklik geag het om 'n historiese studie aan die kritiese beskouing van die Afrikaanse drama te laat voorafgaan, is die waarneming van 'n neiging by leidende Europese dramaturge om uit die atmosfeer van die psilogisme los te kom en terug te keer tot 'n meer vergeestelike mens. Immers, die sielkundige realisme het hom byna uitsluitend op die uitbeelding van die karakter en die milieu gekonsentreer, ook in Suid-Afrika, sodat die moderne sielkundige en probleem-dramas meestal aan universaliteit, eie aan al die groot kunswerke van die eeue, verloor het. Hierdie vlug uit die brute werklikheid is bekend uit die revolusionêre pogings na die Eerste Wêreldoorlog. Toe is gedweep met die impressionisme en simbolisme in die dramatiese kuns. In reaksie teen die realistiese toneelbou is soms gespeel sonder décor of te midde van 'n min of meer abstrakte,

kubistiese ensênering. Hoe diep die Afrikaanse toneel nog in die realisme gewortel is, blyk o.a. uit die gedetailleerde toneel aanwysings. Opmerklik is dat 'n hernude studie van die klassieke drama verskillende geeste ernstig besig hou. Die nuwe dramatiese vorm wat gesoek word, is 'n nuwe skepping wat sowel die kernagtige soberheid van die klassieke vorm as die vooruitgang op die toneel/gedurende die drie afgelope eeue in hom verbind. Dit is onmoontlik om in hierdie bestek nader op die verskillende pogings in te gaan (1). Gert Buchheit druk die drang om uit die greep van die Naturalisme los te kom aldus uit: „Wir wollen keine reine Photographie oder Kopie der Wirklichkeit....wir wollen vielmehr ihr Wesen, ihr Geheimnis, ihre übermaterielle Seele.“ (2)

Ook in die Afrikaanse dramatiese kuns, met name in die Bybelse genre, kan enkele vae spore van min of meer dieselfde verskynsel bespeur word. Enkele skrywers het by die klassieke voorgangers nuwe inspirasie gaan soek. Hoewel daar ook ander motiewe was, wat vir hulle die deurslag vir daardie terugkeer gegee het, wil ek tog in verband met die Europese neigings hierop wys.

Iedere kunstenaar is as kunstenaar gebind aan sekere fundamentele beginsels van die estetika, wat universele waarde het: sonder daardie eienskappe sou sy werk geen kuns wees nie. Hieraan voldoen die ware kunstenaar instinkmatig. Tussen al die vormlike bykomstighede, waarvan die kunstenaar vry staan, besit die dramatiese kuns dus ook sy fundamentele beginsels en wesenlike eienskappe wat nie aan een bepaalde dramatiese vorm nie, maar aan die dramatiese kuns as sodanig gebind is. Uit die meesterwerke van alle eeue moet hierdie „wette“ opgespoor word om as maatstaf te dien vir 'n kritiese beskouing van nuwere werke. Die studie van die meesterwerke toon duidelik aan dat die dramatiese kunswerk nie aan een bepaalde, historiese vorm gebind is nie en tog meen ek op grond van dieselfde studie dat een vorm meer geskik is om die wese van die dramatiese kuns tot sy reg te laat kom dan die ander vorme. Ek bedoel die

(1) Sien o.a. M. Doisy, „Le Théâtre Français Contemporain“, Brussel, 1947.

(2) Gert Buchheit: „Dramaturgie“ bl. 30, Mengen-Würtemberg, 1948.

klassieke vorm, waarin die handeling in verskillende op mekaar volgende momente so uitgebalanseer is dat in die soberheid van die karakters en van die gebeurtenis die harmoniese eenheid van die sielskonflik in al sy ontroerende skoonheid geopenbaar word. Die uiterlike klassieke vormskema het in die hande van mindere epigone in die XVIIIde eeu verstar tot leweloze "maakwerk". Die verset van die nageslag het nie uitgebly nie. Die reaksionêre Romantiek het die vormskema van die klassieke treurepel verskeur en sekere, ten onregte verwaarloosde, maar bykomstige elemente beklemtoon om aan die verstarring te ontkom. Die Romantiek het hom so intens op die uiterlike, skokkende handeling gekonsentreer dat die innerlike eenheid van die konflik in die meeste werke verdring is, selfs by andersins groot kunstenaars soos Goethe en Schiller. Die visie van die Romantikus op die werklikheid en vandaar ook sy kunsleer, is nou verwant aan die idealistiese wysbegeerte. Die gevoelige fantasiewêreld van die burgerlike Romantiek het nie lank bevredig nie. Die vooruitgang van die wetenskap het ook sy invloed laat geld in die dramatiese kuns. Die Naturalisme ontleen sy estetika aan die positivistiese Empirisme, in sover hulle nie die stelling van die Romantiek bewaar het. Die naturalis het toneelregte opgeëis vir 'n werklikheid wat eers opgevat is as 'n kopiëring van die omgewing, later as 'n meer diepgaande ontleding van dikwels ewe grusame sielsprosesse in die helde. Dog telkens wanneer daar die onveranderlike wese van die dramatiese kunswerk aanwesig was, is in al die verskillende werke groot kunswerke geskep.

Hierdie kern sou ek in die algemeen as volg wil omskryf: "'n lewendige weergawe van 'n brok menslike stryd om geluk wat in 'n bepaalde mens werklikheid word en deur sy daade en woorde op 'n ontroerende wyse vertolk word. " Die kern van die drama is die "stryd om geluk" en hierin moet die harmoniese eenheid van die kunswerk gesoek word: dit vorm die siel van die drama. Soos die siel nie bestaan kan sonder liggaam, so moet ook hierdie konflik as 't ware geïnkarneer word in 'n lewende karakter. Saam skep hulle 'n gebeurtenis om tot 'n dramatiese

handeling. Uitgaande van die dinamiese wese van 'n drama word die bou en die verdeling van die handeling duidelik: die toeskouer moet in die gebeurtenis ingelei word. Die eerste bedryf van 'n drama moet die inleiding bevat. Vervolgens moet uiteengeset word op watter wyse in die held 'n konflik tot stand kom, nl. die verwikkeling. Die onderlinge wisselwerkinge van die teenstrydige magte op die gemoed van die verskeurde held, of die wanhopige verset teen 'n onwrikbare Noodlot moet die spanning veroorsaak en die handeling stap vir stap na die hoogtepunt van die drama voer, nl. die finale botsing. Soms blyk dit noodsaaklik te wees, veral in die Bybelse dramas, dat voor die ondergang in die held 'n omkeer of die erkenning plaasvind. Immers, die held het deur menslike afdwaling met die onveranderlike Kragte, wat die lot van die mensheid bestuur, in konflik gekom. Die erkenning van sy skuldige afdwaling bring die held weer nader by die toeskouers sodat die onvermydelike ondergang beter in staat is om die medelye van die toeskouers op te wek en hulle teweens te leer. Die motivering van die omkeer reeds in die ontwikkeling van die handeling is 'n belangrike element vir die harmoniese eenheid van die drama. Die harmoniese eenheid van die innerlike struktuur van die konflik is die eerste vereiste waaraan 'n dramatiese kunswerk moet voldoen.

Die Middeleeuse Bybelspele, wat 'n vorm van bowenatuurlike werklikheid weerspieël, mis in groot mate hierdie strukturele eenheid en is daarom as dramatiese kunswerke van min waarde. Die karaktertekening en die dialoog behoort egter nie minder tot die wese van die dramatiese kunswerk nie, hoewel hulle minder sentraal is dan die dinamiese konflik. Sekerlik, die karakters hoef nie 'n sielkundige studie te wees, wat tot in die besonderhede uitgewerk is nie, sodat die uitpluising van die karakter die struktuur van die konflik verdring. Die noodsaaklike vereiste vir die karaktertekenings is dat hulle 'n vaste omlýning aan die helde moet gee, wat die konflik tot 'n diepe persoonlike ervaring moet maak. Die handeling moet daarom binne die grense van die sielkundige moontlikhede ontwikkel. As daar een kritiek op

Vondel stand hou, dan is dit sy bekende gemis aan karakterteke-

ning: sy helde is oor die algemeen te vaag. Waarskynlik het Vondel hom te eensydig op die literêre kwaliteite van die dialoog gekonsentreer en te min op die karakteronthullende woordkeuse.

Die derde lid van die drie-eenheid van die dramatiese kunswerk is die dialoog. Die vernaamste taak van die dialoog is die ontsluiting van die dramatiese emosies van die held. Die eerste vereiste is derhalwe dat hy gelaas is met die sielespanninge, d.i. dramatiese. Dit beteken egter geensins dat die dramaturg nie 'n literêr-skone, dramatiese styl moet nastreef nie. Immers die doel van alle literêre kuns is ontroering en die mag van rym en ritme gepaar aan die digterlike beeldspraak, is by uitstek geskik om die innerlike emosies van die held te vertolk en by die ontvanklike toeskouer dieselfde gevoelens op te roep.

Aan hierdie drie vereistes moet elk drama voldoen. Van die manier waarop hulle in die dramatiese werk tot uitdrukking kom, hang die gehalte van die kunswerk af. Dit is my kriteria vir die beoordeling van die Afrikaanse dramas.

Om oor te gaan tot die Bybelse drama wil ek daarop wys, dat 'n mens in sekere sin reeds kan praat van 'n Bybelse drama, wanneer die gebeurtenis wat gedramatiseer word, uit die H. Skrif geneem is. Hierdie maatstaf het ek gevolg by die keuse van die verskillende spele. By nader studie van die Bybelse figure, sowel in die Bybel as in die Middeleeuse en klassieke Bybelse spele, blyk egter dat die Bybelse dramatiek heeltemal 'n eie karakteristiek het. Die konflik van daardie helde is van religieuse aard. Adam, Kaïn, Dawid, Jefta, Judas, Petrus is almal tragiese helde omdat hulle op een of andere wyse in botsing kom met die Wil van die magtige Jehowa. Hulle volg die sondige begeertes van die liggaam of word gelei deur skuldige afdwalings, waarvoor hulle gestraf word. Daar is andere helde soos

Josef en die Makabese broeders, wat juis weens hulle trou aan God deur boosdoeners vervolgd en gedood word. Wesenlik

kan ons die geskiedenis van die Ou Testament sien as die geskiedenis van die gehoorzaamheid en ongehoorsaamheid van die Joodse volk aan God. Derhalwe reken ek ook hierdie spesifieke aard van die konflik tot die wese van die Bybelse dramas. Die spelverdeling in die Bybelse dramas is betreklik eenvoudig. Die innerlik verskeurde held staan onder direkte inwerking van twee aan mekaar teenoorgestelde magre, wat albei aanrakingspunte in die held se gemoed het. Nóg die verstokte booswig, nóg die feillose heilige kan tot 'n werklik dramatiese persoonlikheid uitgroeï: by albei kan geen innerlike konflik ontstaan nie. Hulle is of volledig in die mag van die Bose of van die Goeie. Die verskillende teenspelers probeer om die houding van die held in hul rigting te beïnvloed. Die Wil van God is gewoonlik verteenwoordig deur die Profeet, ook deur bloedverwante van die helde en sy vriende, waardeur die inwerking wen aan menslike diepte. Die slegte invloede wat op die swakke en verblinde held inwerk is dikwels voorgestel deur karakters van eersugtige vriende of huigelagtige vyande. Aan die hand van historiese voorbeelde sal ek later in die algemene studie hierop terugkom.

Nieteenstaande die historiese en religieuse verskyningsvorm van die Bybelse dramatiek het dit 'n algemeen menslike waarde. Ieder mens ervaar in sy eie sielelewe 'n sekere dualisme, wat sy oorsprong vind in die geestelik-stoflike samestelling van die mens. Die daaglikse lewe gee ons tallose voorbeelde aan die hand van dergelike sielskonflikte. Neem twee mense wat mekaar uit opregte liefde onskendbare trou toegesê het. Hulle wil mekaar uitsluitelik toebehoor. Hier kom die hoër en edeler verlan ges van die mens tot uiting. Deur omstandighede word in een van beide sekere kragte vir 'n derde persoon aktief, wat die absolute huwelikstrou bedreig. Hierdie begeertes kom voor uit die laere, meer dierlyke deel van die mens. Die konflik verakyn in sy volle omvang in daardie menselewe. Natuurlikerwyse sou die mens die verlan ges van die hoër aandrang moet volg.

In die Bybelse Openbaring het God hierdie natuurlike gerigtheid van die mens met Sy positiewe gebod bevestig. Is die konflik dus algemeen menslik, die stellingname in die oplossing van die konflikte is godsdienslig. Die algemeen menslike dualisme in die drang na geluk verskyn in die Bybel as 'n stryd tussen die Goeie en die Bose Magte. Die mens staan te midde van daardie werkinge en van sy keuse hang die uiteindelijke welsyn van sy onsterflike siel af. Die nie-christelike, moderne mens neem 'n ander houding ten opsigte van hierdie konflikte in as die christelike gelowige. Hierin vind ons die diepste rede waarom die Bybelse dramatiek in die moderne tye van die Europese toneel verdwyn het. Om die tragiese worsteling van die Bybelse helde te deurleef, moet 'n mens die wese van die Bybelse konflik voor oë hou. Van hierdie standpunt is dit dus moontlik om dramas te vind, wat wel Bybelse stof verwerk, maar hierdie spesifiek Bybelse konflik mis, soos bv. "Abimelech" van D.F. Malherbe. By die keuse van die spele het ek hiermee geen rekening gehou nie.

EERSTE DEEL

DIE ONTWIKKELING VAN DIE BYBELDRAMA IN DIE ALGEMEEN.

ERSTE HOOFSTUK.DIE VAL EN DIE HERRYSING VAN DIE TONEEL

By die Grieke het die toneelkuns in hoë aansien gestaan: hulle het onsterflike meesterwerke voortgebring wat die eeue deur as bron van inspirasie vir die Wes-Europese dramatiek gedien het. (1) Hierdie ryk toneeltradisie is deur die Romeinse oorwinnaars oorgeërf. Dog van die begin af aan was die atmosfeer rondom die Romeinse toneel ongesond en later het dit nog vererger. Die spelers was of slawe of persone wat in die openbare lewe as oneerbaar beskou is. Daar het 'n pretoriese edik bestaan met die volgende inhoud: „Ait Praetor: qui in scenam prodierit, infamis est.” (2) Tacitus beskryf in sy „Historiae” (3) met sy van patrisiese verontwaardiging gelaaië sinisme die uitspattings van Nero, wat selfs die drieste moed gehad het om as „toneelspeler” op te tree. Mense van kultuur het weinig belang in die

(1) Werke vir hierdie hoofstuk geraadpleeg:

- E.K. Chambers: „The Mediaeval Stage”, vol. I II, Oxford, 1903.
 G. Kalff: „Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde” deel II Amsterdam, 1907.
 L. Simons: „Het drama en Toneel in hun Ontwikkeling.” deel I Amsterdam, 1921.
 K. Young: „The Drama of the Mediaeval Church” vol. I II Oxford, 1933.
 J. van Mierlo: „De Middelnederlandsche Letterkunde”. deel II van „Geschiedenis van die Nederlandsche Letterkunde” onder red. van F. Baur, 's Hertogenbosch, 1939.
 H.J.E. Endepols: „Vyf Geestelyke Toneelspele der Middeleeuwen” Amsterdam, 1940.
 G. Knuvelder: „Handboek tot de Geschiedenis van de Nederlandse Letterkunde” deel I, 's Hertogenbosch, 1948.
 Hanno van Wagenvoorde: „Inleiding tot de Dramatologie” Amsterdam, 1948.
 James Cleaver: „The Theatre through the Ages”, London, 1948.

Toneelspele:

- „Een Abel Spel vanden Somer ende Winter”, uitg. R. Antonissen Antwerpen, 1946.
 „Een Abel Spel van Lancelot van Denemarken”, uitg. R. J. Spitz Blaricum, 1922.
 „Esmoreit”: uitg. R. Verdyen Groningen-Batavia, 1949.
 „Gloriant”: uitg. J. Notermans, Groningen-Batavia, 1948.
 „Ordo Stelle”: uitg. H.J.E. Endepols, Amsterdam, 1940.

- (2) cf. H. van Wagenvoorde o.c. bl. 15. i.b.c.: Max Burckhard: „Das Recht der Schauspieler”, Stuttgart, 1896.
 (3) cf. o.c. Boek XXV.

toneel gestel. Sowel die houding van die Patrisiërs as die gehalte van die spelers het as 'n demper op die Romeinse toneelkultuur gewerk. Die Griekse tradisie het by hulle verlore gegaan. Selfs die ernstige Seneca was nie instaat om die hart van die Patrisiërs te wen nie. Plautus en Terrentius het juis daardie elemente van hul Griekse voorgangers oorgeneem wat op die growwe klugspel vir die plebs uitgeloop het. In die laatkeisertyd bloei in Rome die improviserende toneel. Die onderwerpe is veral uit die politieke en godsdienslike gebeurtenisse van daardie dae gekies. Hierdie voordragte was deurmeng met die nodige karikature om die laglus van die publiek op te wek. Ook die primitiewe, geeslose uitbeelding van plat lewensvoorvalle het in die smaak geval. (1) Alles word op so'n plastiese wyse voorgedra, dat selfs die vreemdelinge wat die taal nie verstaan het nie, hierdie spele „geniet” het.

Wie die houding van die Christendom teenoor hierdie soort toneel wil beoordeel, moet voor oë hou dat die Kerk steeds as een van sy vernaamste take die kerstening van die sedes beskou het. Die Romeinse toneel was die spieël van die sedelike verval van die heidendom. Op die verhoog word die nuwe godsdiens belaglik gemaak. Bowendien lok dit ^{die} pasbekeerdes, wat nog vas in die heidense gewoontes veranker is, weg uit die kerklike dienste. Die stryd van die Kerk teen die Romeinse toneel was dan ook genadeloos fel. Deur preke en ekskommunikasies is die teaters ontvolk. Die uiteindelijke ondergang van die toneel is deur die Germaanse indringers, wat die toneelgeboue self verwoes het, veroorsaak.

Die herrysing van die Toneel

Die opvatting dat na die verwoesting van die teaters die dramatiese kuns heeltemal sou verdwyn het en opnuut uit die liturgiese Erediens van die Katolieke Kerk sou ontkiem het, word teenwoordig van verskillende kante bestry. Hanno van Wagenvoorde gaan so ver om hierdie opvatting as „verouderd” ^A beskou. (2)

(1) vgl. H. Knorringa: „Die oorsprong van ons Toneel” in „Gespreken over Toneel” deur Ben Groeneveld, H. Knorringa en F. Sterneberg, Amsterdam, S.J. (1948).

(2) H. van Wagenvoorde o.c. bl. 15; ib.c. A. Kutscher: „Die Elemente des Theaters” Düsseldorf, 1932.

In hierdie verband word o.m. daarop gewys dat onder die volk baie gebruike en spele bestaan het, wat meer dramatiese elemente bevat as die liturgiese Erediens. Ook gaan hierdie dramatiese uitings aan die ontstaan van die liturgiese spel vooraf. Die hendaagse dramatoloë sien die oorsprong van die dramatiese kunsteers en veral in die speeldrif van die mens. Nieteenstaande die groot uiterlike ooreenkomste tussen die liturgiese seremonie en die toneelspel is die skynwêreld van die spel in die liturgiese handeling heeltemal afwesig. Om kieme van dramatiese kunste ontdek, word die aandag veral gerig op volksdanse en volkspele soos o.a. „die spel met die Ram“, „die spel van die Wildeman“ en die viering van die kortste dag van die jaar met die verpersoonliking van die Winter en die Somer. (1)

Bowedien het na die val van die Romeinse toneel tog nog 'n lewende tradisie tot ver in die Middeleeue bly voortbestaan, nl. die toneelgeselskappe wat oral rondgetrek het. Die wêreldlike toneel, veral die komiese, bevat baie karakters uit die Romeinse toneelwêreld, wat deur die mime in hul klugte vir die volk bewaar gebly het. Hierdie vertonings het die priesters sekerlik voor oë gehad toe hulle die impersonasie van 'n sekere liturgiese seremonie/ingevoer het. Op grond hiervan sou 'n mens van indirekte beïnvloeding kan praat. Die aktiwiteite van minstrele en mime is in die verlede weens die afwesigheid van skriftelike dokumente herhaaldelik onderskat. James Cleaver vat hulle werksaamheid aldus saam: "Theatrical performances, however, did not come to an end. Although the actors had to leave the theatres they formed small companies which took the roads and wandered through the countries, from hamlet to village and city, giving performances at weddings, baptisms and other festivities"; (2)

Die skriftelike dokumente toon afdoende aan dat die geestelike

(1) vgl. die oudste abel-spel: "'t Spel vanden Somer ende Winter."

(2) James Cleaver:, o.o. bl.30-31.

toneel uit die liturgie ontwikkel het, dog wanneer 'n mens dit ook wil uitbrei tot die ontstaan van die wêreldlike toneel, dan bly jy eensydig. Die ontstaan van die wêreldlike toneel moet elders gesoek word. Hoever hierdie toneel tot ontwikkeling gekom het en in watter mate daat van onderlinge beïnvloeding met die geestelike toneel sprake kan wees, sal waarskynlik vir altyd in die duister bly. Die argumente wat aangehaal word om die wêreldlike toneel uit die geestelike spel te laat ontspruit, is baie swak en berus vir die grootste gedeelte op veronderstellings, terwyl die ou volkstradisies verontagsaam word. Veral in Nederland is daardie stelling baie aanvegbaar, want die viertal wêreldlike spele wat ons reeds uit die XIVde eeu in die Groot Hulthemse versamelhandskrif oorgelewer is, berus op 'n veel ouer dramatiese tradisie en vertoon 'n groter tegniese rypheid dan ooit by die liturgiese spele aangetoon kan word. In die ontstaan van die liturgiese spel kan ek dan ook nie die oorsprong van die Middeleeuse toneel in die algemeen sien nie. Wedersydse beïnvloeding is egter uiters waarskynlik.

Die Oorsprong van die liturgiese Spel.

Om by die behandeling van hierdie onderwerp misverstand te voorkom, lyk dit my gewens om die term „kerk” nader te bepaal. In teologiese, dus eintlike sin, word hiermee bedoel die gehele Gemeenskap van gelowiges, wat op sigbare wyse in die plaasvervangende offisiële Gesag saamgebind word. Verder word die woord gebruik om kleinere, regionale groepe gelowiges aan te dui: in hierdie betekenis kom dit reëlmatig voor in verband met die liturgiese spel. Verder kan dit ook alleen die kerkgebou beteken.

In die loop van die eerste eeue van ons jaartelling het onder leiding van die Kerk 'n aantal feestelike herdenkings van die vernaamste gebeurtenisse uit die lewe van Christus in die Erediens ingang gevind. Na aanleiding van hierdie feeste het die liturgiese jaar ontstaan, wat in ooreenstemming met die feeste in verskillende jaargetye of feeskringe opgedeel is. Ek noem hier die Kerskring wat die Geboorte van Christus herdink en die Paaskring wat rondom die Lyding en Verryzenis konsentreer. Die Erediens self bestaan uit gebede

en gesange, wat gepaard gaan met handeling: woord en gebaar is tot 'n eenheid verbind. Die sentrale punt van die Erediens is die Laatste Avondmaal of die Misoffer. Hierdie wesenlike kern van die Erediens is onveranderlik. Die bykomstige elemente, wat die eie kleur aan iedere feeskring gee, is talryk en het lank onstabiel gebly. Dis is juis in hierdie veranderlike gedeelte dat die volk sy invloed laat geld het.

Die liturgiese omgewing is, soos opgemerk is, uit sy aard ongeskik om toneel te speel. Immers, die noodsaaklike skynwêreld ontbreek. Die liturgiese handeling bevat 'n geestelike werklikheid, wat deur die gelowiges met die hoogste godsdienstige erns beleef word. Innerlik bestaan daar in die woorde en handeling van die priester en in sy lewendige kontak met die gemeenskap geen ooreenkoms met die toneelwêreld nie.

Die oudste Paastrope wat vir ons bewaard gebly het, is die wisselsang tussen priester en koor, wat in die IXde eeu in die monnikenklooster op die eiland St. Gallen gekomponeer is. (1) Hierin deel 'n Engel aan die drie Marias die Verrysenis van Christus mee en dra aan hulle op om dit aan die Apostels te verkondig:

Engele: „Wie soek julle in die graf, o vereenders van Christus²”

Vroue: „Jesus van Nasaret, wat gekruisig is, o Hemelbewoners.”

Engele: „Hy is nie hier nie, Hy het verrys, soos Hy voorspel het.”

Kom en sien die plek waar die Heer gelê het.”

Vroue: (wat hul jubelend tot die volk wend) „Die Heer het verrys uit die graf, Alleluja.”

Later in die IXde eeu word daar geskifte gevind wat aantoon dat die trope uit die Mis-verband losgemaak is en as antwoord op die boodskap het die volk die magtige jubelsang „Te Deum” begin sing. Hierdie losmaking uit die Misoffer het sy besondere betekenis vir die verdere ontwikkeling van die Paastrope. As sodanig onderskei hy hom nie van baie andere gebede en gesange nie. Selfs het in later eeue nog ander soortgelyke trope ont-

(1) cf. H.J.E. Endepols, o.c. bl. 2-3, ook Latynse teks.

(2) cf. E.K. Chambers, o.c. deel II bl. 308 vgl.

staan, wat tot vandag toe in hul onpersoonlike vorm in die liturgie van die Misoffer voortleef. Maar hierdie bewuste Paastrope het 'n eie ontwikkeling deurgemaak. Dit was waarskynlik in die kloosterkerk St. Bavo (2)(bl.15) dat die monnike aan hierdie gesang die begeleidende handeling toegevoeg het. Ook dit beteken perse nog geen inbreuk op die liturgiese gewoontes nie. Die magtige effek, wat die seremonie op die gelowiges uitgeoefen het, het die diensdoende geestelikes aangespoor om meer realisme aan die handeling te gee en so die indruk te versterk.

Hierdie gebruik het snel ingang gevind en was in die Xde eeu reeds algemeen in gebruik, behalwe in Rome. Hierdie seremonie het dus 'n besondere aandag ontvang: nuwe elemente is toegevoeg, die teks van die dialoog is daardeur uitgebrei en die impersonasie het aan die trope sy toneelkarakter geskenk. Die volk het hom hierin baie verlustig, iets wat met die sakrale omgewing in stryd is. Speedig gryp die kerklike Gesag in: Pous Innocentius III maak hierdie spel dan ook los uit die liturgie self. Die liturgiese hervormingsbeweging van Cluny, wat in Europa meer dan duisend kloosters getel het, het hierdie hervorming deurgevoer. Soos blyk uit die tekste wat die Amerikan Young gedurende dertig jaar in die Europese biblioteke versamel het, het die liturgiese spel in die Erediens self slegs 'n baie kort vorm aangeneem, wat sonder impersonasie weer gemaklik tussen die ander wisselsange opgeneem kan word.

Die stilstand in die ontwikkeling van die liturgiese spel vind omstreeks 1100 plaas, juis in die tyd van die hervormingsbeweging. Teen die end van daardie eeu is egter 'n groot oplewing van die dramatiese gehalte in die spele merkbaar. Die oorsaak hiervan vind ons in die verplasing van die spel uit die Erediens na die namiddagdiens, waarin dit voor die Vespers uitgevoer is. Die liturgiese spel het die vorm van 'n klein opera aangeneem in die Latynse taal. Dit is reeds die semi-liturgiese spel, wat reeds losstaan van die eintlike Erediens maar nog deur verskillende bande met die kerkdienste verbind bly, nl. deur die inhoud en strekking van die spele, deur die plek waarin gespeel word, deur taal en musiek en veral deur die spelers self hoort hierdie spele

nog heeltemal tuis in die kerklike omgewing. Opmerklik is die feit dat die handskrifte van semi-liturgiese spele veral in die biblioteke van klooster- en katedraalskole gewind word. In daardie sentras is die jeugdige clerici opgelei. Daar kan baie interne bewysgronde aangevoer word vir die stelling dat die semi-liturgiese spel sy groot ontwikkeling deurgemaak het in die Scolae; die hele omgewing leen hom by uitstek vir daardie doel. Die volk het in groot getal na hierdie vertonings kom kyk. Ook die aantal handskrifte wat gevind is, wys in hierdie rigting. Van die kort Paastrope is reeds meer dan vierhonderd afskrifte opgespoor, van die semi-liturgiese spele nie meer dan veertig nie. Die semi-liturgiese spele het dus nie so'n algemene kerklike opvoering geniet as die Paastrope nie.

Ook in Nederland het 'n manuskrip van 'n semi-liturgiese spel bewaar gebly, nl. die kersspel „Ordo Stelle of Stella” (1). Op 'n simultaanscene word die verskillende plekke van die handeling gelyktydig voorgestel. 'n Mens kan sowel die paleis van Herodes as die veld van Betlehem met die herders, die stal met Josef en Maria en waarskynlik ook die tronk waarin Herodes die drie Koninge laat opsluit waarneem. Die hooffiguur is Herodes. Die boodskap van die drie Wyse Konings uit die Ooste ontstel hom baie, hy word toornig en dreig met die swaard. Sy houding is uiters lewendig en vol toevoegings aan die verhaal van die H. Skrif.

Ook ander semi-liturgiese spele het baie wêreldse elemente in hul Bybelse gebeurtenis verwerk. Dikwels verraa hulle 'n gewilde komiese bedoeling. Die volk het egter hierdie Latynse spele nie verstaan nie, alleen die clerici het dit met volledige voldoening kan volg. In die begin is die vertaling aan die gesange toegevoeg, later het egter sowel die sang as die Latynse taal uit die spele verdwyn, maar daarmee bereik die geestelike spel 'n nuwe fase, nl. die geestelike Volkspel.

Met A. Pompen moet ek besluit dat die liturgiese Erediens in die kloosterkerk slegs die Besoek aan die Graf gedurende die Paasnag voortgebring het en dat die semi-liturgiese spel hom los van die Erediens, egter nog binne die

(1) Latynse teks en vertaling uitgegee deur H.J.E. Endepols O.C.

kerkgebou, veral in die klooster- en katedraalskole ontwikkel
het. (1)

(1) cf. A. Pompen: T.T.L. 1938 bl. 159-183.

TWEEDE HOOFSTUKDIE BYBELSE VOLKSPEL IN DIE MIDDELEEUE

In Frankryk en Engeland bestaan genoegsame aanduidings en tekste om die geleidelike ontwikkeling van die semi-liturgiese spel verder na te gaan. (1)

Selfs nadat die volkstaal in die spele ingevoer is en die toneel van die kerkgebou na die opelug verhuis het, het die spelleiding nog grootliks in die hande van die geestelikes gebly. Hulle was egter verplig om leke-helpers te gebruik, wat van belang vir die verdere ontplooiing van die geestelike toneel geblyk het. In Frankryk sluit hierdie helpers reeds vroeg in genootskappe, die sg. „puys“, aaneen. Die manne wat letterkundige aanleg vertoon het, het die voorkeur geniet. Oor die werkzaamheid van hierdie genootskappe word geredetwis. Waarskynlik het hulle 'n sosiale funksie vervul in die versorging van die openbare vermaaklikhede. In verband met die geestelike toneel was hulle die bouers van die geweldige toneelruimtes, daarna die spelers en na verloop van tyd

(1) Vir hierdie Hoofstuk geraadpleegde werke:

- E.K.Chambers:o.c.bl.14 deel.II
H.J.E.Endepols:„Decoratief en Opvoering van het Middeleeuwse Drama“ Amsterdam,1903.
J. Worp:„Het Drama en Toneel in Nederland“ deel I, Groningen,1907
G.Kalff:o.c.bl.10 dele II en III.
J.A.N.Knuttel:„Rederykers Eerherstel“, Gids 1910.
L.Duboch:„Histoire Generale Illustree du Theatre“ deel II, 1931
J. van Mierlo:o.c.bl.14 deel II
H.J.E.Endepols:o.c bl.11.
N.van Laan:„Noord Nederlandse Rederykersspelen“, Amsterdam,1940
G.A.van Es:„Het drama der Rederykers“ in deel III van „Geschiedenis van de Nederlandsche Letterkunde“ onder red. van F.Baur, 's Hertogenbosch, 1944.
G.Knuvelde:o.c.bl 14. dele I en II.
James Cleaver:o.c.bl.14.

Toneelspele:

- „Die Eerste Bliscap van Maria“
„De Sevenste Bliscap van Maria“
„Mariken van Nieumegen“
„Eiceric“
uitgegee deur H.J.E.Endepols:„Vyf Geestelyke Toneelspele der Middeleeuwen“ Amsterdam, 1940.
Louriz Janz:„Een spel van Zinnen van Jezus onder de Leeraars“
V.Coornhert:„Comedie van de Ryke Man“
uitgegee deur N.van Laan:„Noord-Nederlandse Rederykersspelen“ Amsterdam, 1940.

het hulle ook selfstandig toneelspele gaan skryf. Die geestelikes het nog lank lid van hierdie genootskappe gebly tot dit vir hulle onmoontlik geword het. Die speelgildes het stadig aan onafhanklikheid verwerf, wat 'n groot stap in die rigting van die sekularisasie van die toneel beteken. Behalwe die klugte het die spele evenwel heeltemal in die gees van die kerk gebly.

Die semi-liturgiese spele ontwikkel tot die Bybelse spele in die eie taal van die volk. Die voorstelling van die verhaal was hoofsaak. In die XIIIde eeu word die lewens van Heiliges op dieselfde wyse verwerk. Die volkslewe self kom ook in die ernstige spele op die verhoog. In die Mirakelspele tree dit die meeste op die voorgrond; hierin word dikwels die eie volksomgewing uitgebeeld. Ondertussen bly die Bybelse spele voortbestaan, dog kom in die XVde eeu tot groot bloei en staan bekend onder die naam Misteriespele. Die Bybelse Misteriespele behandel 'n geloofsgeheim in sy historiese verskyningsvorm, wat dikwels eeue omvat. Die plek van die handeling wissel van die hemel na die hel, van die Paradys na die verskillende stede van die H. Land. Die verhoog is op hierdie veranderinge ingestel. Die tipiese Middeleeuse verhoog bestaan uit 'n halwe sirkel; op albei die uiteindes is respektiewelik die hemel en die hel opgerig, daar tussen in lê die aardse Paradys, Betlehem, Nasaret, Jerusalem met sy tempel en paleise en verder al die oorde wat in die spel voorkom. So het die spel hom op die verhoog heen en weer beweeg. Die ouere spele is veral gekenmerk deur losheid van samehang, fantasieryke uitwydings oor bykomstighede en die oorweldigende lengte: die opvoering het partykeer weke gevat. Die sug na vertoning en uitbeelding oorheers die eenheid van handeling. Geheel in ooreenstemming met sy geboorte uit die Erediens bly die Middeleeuse toneel steeds sy hoofdoel getrou, nl. die lering en stigting van die gelowiges. Dit veroorsaak uiteindelik nie alleen die ondergang van die toneel nie, maar is ook die diepe rede waarom die spele nooit tot 'n werklike dramatiese konflik uitgegroeï het nie.

Die oudste Nederlandse spele dateer uit die XVde eeu, dus reeds uit die tyd van die Rederykers. Die spele staan nie sonder voorgangers nie. Immers, ook in Nederland is die Paastrope gedramatiseer en het naderhand die semi-liturgiese spele 'n besondere populariteit geniet, soos blyk uit die ondersoek wat J. Worp en G. Kalff ingestel het. In verskillende stede is jaarliks Profete- en Kersspele, Driekoninge- en Passiespele opgevoer. Dit word aangetoon uit die rekeninge van kerke en katedrale. Die spele self het verlore gegaan; slegs die titels is bekend.

'n Spel van Nederlandse bodem, wat weens sy taal meer aansluit by die Suid-Duitse letterkunde, is die „Maastrichtse Paasspel” Dit is 'n duidelike voorbeeld van 'n Bybelse volkspel. Die spel dateer uit die begin van die XIVde eeu. Die behandeling van die stof is kenmerkend vir die meeste spele uit daardie tyd:

Lucifer kom in verset teen God en word 'n duiwel. Hy sin op wraak en bring die eerste mensepaar te val. Die uitdrijving van Adam en Eva uit die Paradys volg. „Infarmhertigheid” het medelye met die mens, dog „Gerechtigheid” wil alleen maar van vergiffenis hoor, indien 'n maagd 'n kind kan baar en tog nog maagd bly, God besluit om beide te versoen en stuur Sy Seun na die aarde. Die „Profete” Balaam, Isaias en Virgilis kondig die koms van die Verlosser aan. Baie taferle uit die jeug van Christus word vertoon, o.a. die twaalfjarige Jesus ontmoet vir „Gayfas” in die tempel. Met die Doop in die Jordaan neem die openbare lewe 'n aanvang. Weer volg 'n reeks los gebeurtenisse uit die Evangelie. Met die intog in Jerusalem is ons in die onmiddellike nabyheid van die Passie, maar na die verraad in die tuin van Getsemane breek die handskrif plotseling af.

Aan die hand van hierdie spel kan ons 'n duidelike beeld vorm oor die wyse waarop die Bybelse geskiedenis in die geestelike volkspele aan mekaar geryg is. Die drang om die hele Verlossingsverhaal in beeld te bring, is opmerklik. Al die loshangende feite word min of meer samegevoeg deur die christelike sintese, waarmee die volk in die kerk vertrouwd geraak het.

Ook die Nederlandse letterkunde besit enkele heilige- en mirakelspele. Hier kan hulle nie behandel word nie, omdat in die Bybelse Misteriespele dieselfde ontwikkeling teruggevind word en behandeling van die Misteriespele meer binne die kader van my opset lê.

Die Misteriespel.

Die naam „Misteriespel” word deur die meeste outeurs met die

Latynse woord „Mysterium“ (-geloofsgeheim) in verband gebring.

Maar omdat dieselfde naam ook aan profane spele gegee is, daarom het sommige skrywers dit van die woord „Ministerium“ afgelei, wat sowel „kerklike bediening“ as „handeling, drama“ beteken. In Nederland is die term nie gebruik nie.

Die Misteriespele behandel gewoonlik die geheim van die Verlossing. Dit kan op tweeërlei wyse gebeur. In die eerste groep spele word hierdie tema op 'n histories-teologiese manier verwerk en bevat die eeuelange geskiedenis van die Menswording van Christus, die Voorspellinge van die Profete en die teologiese redenerings. In die tweede groep word dieselfde tema gevind, maar op 'n meer toegepaste-moraliserende wyse, nl. in die vorm van 'n parabel, wat die lot van die individu in die lig van die Verlossing voorstel. Ook hier is die oorgelewerde tekste skaars. Die histories-teologiese spel vind sy beste verteenwoordiger in die meesterwerk „Die eerste Bliscap van Maria“ wat vir die eerste keer in 1448 in Brussel opgevoer is. Die behandeling van die stof toon nog nou verwantskap met die tradisionele Bybelspele vir die volk; die spel-eenheid is ewenwel sterker:

Lucifer en Nyd beraadslaag in die hel om die lot van die mens te verander en sy geluk te vernietig.

Nyd gaan na die Paradys en met die hulp van die slang bring hy Adam en Eva ten val. Groot vreugde heers in die hel. Die Duiwels maak die grappigste bokkespronge. Lucifer keer terug na die Paradys en sleep die twee skuldiges op plastiese wyse voor die troon van God. Hy tree op as aanklaer en eis die veroordeling. Dit gebeur. Adam treur in ballingskap en spit die aarde om. Terwyl Adam sterwe, gaan sy seun Seth na die Paradys en verneem die belofte van 'n Verlosser. Op allegoriese wyse, 'n kenmerk van die Rederykerstyd, word in die spel van „Innig Gebed“ en „Ellendigheid“ die erbarmlike lot van die mensheid vertoon. „Ontfermigheid“ word ontroer en snel na die hemel. Voor die troon van God ontstaan 'n diepsinnige pleidooi, waarin die skrywer al sy skolastieke belesenheid uitstal. „Waarheit“ en „Vrede“ meng hul in die twisgesprek. Almal word versoen wanneer die Seun hom aanbied om die skuld op hom te neem en mens te word.

'n Kort Profete-spel, waarin die koms van die Verlosser aangekondig word, skilder die verwagting van die Joodse volk. Vervolgens neem die voorbereiding van die Verlossing 'n aanvang. Joachim gaan na die tempel en bid. Die priesters dryf hom egter na buite. Sy gebed word deur God verhoor en Maria word gebore. Sy bring haar jeug deur in die diens van God, maar later tree sy in die huwelik met Josef. Die spel eindig met die aankondi-

ging van die Verlosser deur die Engel Gabriël aan Maria, wat die "eerste Bliscap" beteken.

Die ooreenkoms met die "Maastrichtse Paasspel" is opmerklik. Die onderlinge beïnvloeding word van die hand gewys, omdat al die spele wat tot die histories-teologiese genre behoort, dieselfde christelike sintese van die Verlossing bewerk. Die taak wat Maria in hierdie Goddelike plan vervul word met voorliefde weergegee. Die "eerste Bliscap" besit literêre eienskappe, waardeur hierdie spel tot die wêreldliteratuur gereken word. Die dramatiese waarde bly beperk. Nieteenstaande die selfbeheersing van die skrywer in die behandeling van sy stof, waardeur hy aan die spel 'n vastere vorm dan aan die meeste andere soortgelyke spele gee, en nieteenstaande die talryke, lewendige taferle en skilderagtige, volkse dialoog, kleef aan die "Eerste Bliscap" die algemene Middeleeuse gebrek: die uiterlike verhaal vervang die innerlike sielkonflik, wat ook die onderlinge losheid van die verskillende tonele verklaar. Die epiese en dramatiese eienskappe bly vermeng.

Die Westerse opvatting van dramatiek is gevorm deur die studie en ontleding van die Griekse tragedies. Daarin word die menslike handeling die middel om uitdrukking te gee aan die onsigbare werking van die blinde Noodlot, wat soos 'n onontkombare doem bo die lewe van gode en mense hang. Hiermee kom die edelste en hewigste menslike geluksverlanges van die held in konflik en hy word vernietig. Die eintlike botsing vind in die binneste van die held plaas. Hierdie begrip van dramatiek vind 'n mens nêrens in die Middeleeue nie. Die toneel is gebore uit die godsdiens en bly sy dienaar: illustrasie wees van die Geloof en die Moraal. Die hoofklem val op die plastiese uitbeelding van 'n verhaal, nie op die konflik in die gebeurtenis nie.

Wanneer ek ewewiel met 'n Middeleeuse geestesgesteldheid die dramatiese waarde van hierdie spele probeer benader, dan het die toeskouer wel 'n konflik in die verhaal gevolg, soos teenswoordig nog in die Oosterse spele aanwesig is. Hierdie botsing is nie van psigologiese aard nie, maar dra veeleer 'n

transendentale, abstrakte karakter, nl. die stryd tussen die bowe- en buitenatuurlike magte om die ewige welzyn van die mensheid. Die lewensinstelling van die Middeleeuer was in teenstelling tot die moderne mens sterk teosentries gerig en vir hom was die konflik tussen die goeie en die bose magte 'n amper tasbare werklikheid. Hy beskou die direkte inwerking van die bowenatuurlike Magte in die daglikse lewe as normaal, net soos vir die Griekse toeskouers die dreiging van die Noodlot 'n onmiskenbare feit was. Hierdie bowenatuurlike werklikheid het die Middeleeuer tereg as die vernaamste geag en dit het die hele aardse lewe beheers. Sy toneel was ook die „spieël van die werklikheid“. Ons begrip van dramatiek is hom vreemd, maar in die „Eerste Bliscap“ word aan hierdie universele stryd om die menslike geluk die sterkste spel-eenheid gegee. Op die eerste plek word die sameswering van die bose magte teen die mens geskilder. Alles word noukeurig gemotiveer. Dan volg die verleiding, val en veroordeling. Die ellendige lot van die mens word op hartverskeurende wyse in beeld gebring. God alleen kan uitkoms gee. Die Verlosser word beloof. Dit vorm die hoogtepunt in die spel: die mens sal gered word. Die duiwel is woedend.

Slegs die gelowige Christen kan hierdie konflik in sy benouende werklikheid aanvoel en die Middeleeuer was gelowig. Daarom het die spele nie alleen die kyklus van die toeskouers bevredig nie, maar hulle het ook die konflik met groeiende spanning gevolg: hulle het getreur om die val van die mens en in mekaar gekrimp vir die duiwel, maar hulle het ook gelag om die woede van die bose geeste, wat op die end tog verloor het.

'n Ander aspek van dieselfde transendentale, bowenatuurlike konflik word belig in die parabelspele. Die behandeling is nie histories nie, maar word gesien in die lewe van die mens. As sodanig beteken hierdie spele 'n betere benadering van die dramatiese kuns. Die konflik is ewewig nog nie verinnerlik nie, maar omdat die individu nouer in die stryd tussen die bowenatuurlike magte verwickel is en die persoonlike deugsaamheid en gebreke die uitkoms van die stryd, nl. die persoonlike geluk van die mens mee be-

paal, is die dramatiese gehalte van hierdie spele groter dan in die andere groep. Die strekking, die verhaal en die sug om uit te beeld, laat die botsing nie in die hart van die mense afdaal nie. Die gedagte wat die parabelspele wil leer, is die toepassing van die Verlossing op die lewe van elke mens: selfs na die Verlossing deur Christus kan die mens deur eie skuld sy ewige geluk nog verloor, wanneer hy hom aan die bekoringe en verleidings van die duiwel oorgee.

Die "Spel vande V vroede ende V dwaese Maagden" dateer uit die XVde eeu. Ek kies dit as voorbeeld vir hierdie groep.

"Vrese", "Hope", "Caritate", "Ghelooove" en "Ootmoedigheid"

lei 'n vroom lewe. Almal word in hul deugsame dade voorgestel. Die spel is geheel in die gees van die Rederykerstoneel wat meer waarde heg aan die idee dan aan die karakter. Hier sien ons die goeie Christen wat aan die genade beantwoord.

Die dwase maagde "Tytverlies", "Roekelose", "Hoverdie", "Ydelglorie" en "Zotte Collacie" verskyn op die verhoog. Die sinnebeeldige figure stel die ligsinnige, wêreldse mens in sy sondige bedrywighede voor. Dit is die mense wat aan die bekoringe van die duiwel geen weerstand kan bied nie. Die handeling is hier veel lewendiger dan in die spel van die wyse maagde. Na hierdie eksposisie volg die omkeer in die handeling: die maagde steek die lampe aan en raak aan die slaap. Plotseling weerklink die stem van die Bruidgom. Groot beroering ontstaan op die toneel: die lampe van die dwase het uitgebrand! Daar is geen olie meer nie. Hulle is verplig om na die winkels te gaan. Die ontknoping laat sien hoe die wyse maagde deur die Bruidgom die huis binnegevoer word. Eindelik daag die dwase maagde op, maar die deur is toe. Lucifer met sy handlangers kom vol vreugde nader: hulle juig oor die ryke buit. Die Middeleeuse verhoog laat die uitvoering van die hele handeling toe: die duiwels gryp die dwase maagde vas en hulle word onder luid weeklae na die hellemond aan die sykant van die toneel gesleep.

Hierdie soort konflikte is in die Middeleeuse gedagte-wêreld heeltemal op sy plek. Ons eise vir 'n dramatiese kunswerk is hoër gespan. Tog het die studie van die Middeleeuse spele vir die studie vandie Bybelse dramatiek groot betekenis. In Vondel se treurspele is baie spore van die Middeleeuse spele te vind.

Die Rederykerstoneel bring groter eenheid in die inhoud van die handeling en in die uiterlike vorm van die spel.

Die handeling word verdeel in drie onderling samehangende dele.

Die vernaamste aandag van die Rederykers gaan uit na die voor-

stelling van die idee en na 'n letterkundig-skone, rykversorgde

- vir ons taalgevoel, gekunstelde - styl. Die drang na die voorstelling van die idee bring in plaas van mense, bloedlose allegoriese figure op die verhoog en die taal verloor sy Middeleeuse natuurlikheid en bekoorlikheid. In die "Comedie van de Ryke Man" deur V. Coornhert het nie alleen elke figuur 'n simboliese betekenis nie, maar selfs elke gereg wat opgedien word, 'n sinbeeldige betekenis, sodat die geheel 'n enigszins gekunstelde sdeles word, wat al die inspanning van die toeskouer verg om dit te verstaan. Dit is die dood van die Middeleeuse toneel. Dit het nooit van sy kindersiekte genees nie en het ten slotte aan bloedarmoede, wat veroorsaak is deur die sedelike lering, gesterf.

DERDE HOOFSTUKDIE KLASSIEKE BYBELSE TREURSPEL

Reeds die Rederykers het aan die spele 'n vaster vorm-eenheid gegee. Die indeling in drie dele was gebruiklik. Die onderlinge verband was nog betreklik los.

Die groot verandering op hierdie gebied kom deur die studie van die Latynse en Griekse klassieke tragedies. (1)

Die studie word ingelei deur die Latynse scolae. Latyn was in die Middeleeue nie alleen die offisiële taal van die Kerk nie, maar ook die voertaal onder die intellektueles. In die leerplan van die skole het Latyn derhalwe die vernaamste plek ingeneem. Om die studente met die taal vertrouwd te maak, is in klasverband die spele van Plautus en Terrentius opgevoer. Van 'n pedagogiese standpunt was daar besware teen die opvoer van hierdie spele deur jeugdige spelers. In die kringe van intellektueles het oor heel Europa die gewoonte ingang gevind om

(1) Werke vir hierdie hoofstuk geraadpleeg:

G.Kalff: o.c. bl. 14; dele III en IV.

H.C.Difere: "Vondel's Leven en Kunstontwikkeling"
Amsterdam, 1912.

B.H.Molkenboer: "Inleiding op 'Vondel's Lucifer'" uitg.
deur N.A.Cramer, 4de druk Zwolle, 1917.

G.Brom: "Vondel's Geloof" Amsterdam-Mechelen, 1935.

T.de Jager: "Vondel of De Majesteit", Vondel-nummers van
Roeping", Nov.-Des. 1937. (afsonderl. uitgegee)

H.W.E.Moller: Inleiding op "Joost van den Vondel-Toneelspe-
len" I. Amsterdam, 1939.

T.C.van Stockum: "Het Schooldrama" in "Geschiedenis Ned.Lett.
onder red. van F.Baur deel III, 1944.

G.Knuvelde: "Handboek", o.c. bl. 14; deel II.

J.Vandervelden: "Vondel's Wereldbeeld", Utrecht-Brussel, 1948.

Toneelspele:

J.van den Vondel: "Gysbrecht van Aemstel"

"Josef in Dotan": uitg. H.Moller, A'dam, 1939

"Lucifer": Molkenboer, 1917.

"Adam in Ballingschap": van Vloten, 1886.

"Jerta": Le Roux, Kaapstad, 1947

volgens die voorbeelde van die Latynse comici Latynse skool-dramas te skrywe met die onmiddellike doel om opgevoer te word. So het in die XVIde eeu die Latynse Skooldrama tot bloei gekom. Die invloed van Terrentius en Plautus is onmiskenbaar. Sowel die temas as die karakters is van hulle oorsprong. By voorkeur het die skrywers die stof uit die H. Skrif gekies, veral uit die Ou Testament. 'n Drama wat in Wes-Europa groot opgang gemaak het, is "Acolastus" van die Nederlander Gnapheus. Die stof is ontleen aan die Evangelie: 'n uitstekende dramatisering van die parabel van die Verlore Seun. Die bou is baie sterk. Wat bou en versmaat betref, is dit nou verwant aan Terrentius: sy tipiese "parasiet" sit ook mee aan tafel aan.

Onder invloed van Grotius en Heinsius, wat op letterkundige gebied ook 'n Europese vermaardheid verwerf het, ondergaan die Skooldrama 'n grondige verandering, waardeur dit nader by die klassieke tragedie aansluit, nl. vyf bedrywe, wat onderling samehang.

Die klassieke Tragedie.

Die Latynse Skooldrama het seker sy invloed op die ontstaan van die klassieke tragedie in die Renaissance uitgeoefen, soos o.m. by Vondel aangetoon kan word. Op hierdie invloed kan 'n mens ewewel nie te baie nadruk lê nie, omdat 'n andere invloed dieper op die XVIIde eeuse treurspeldigters ingewerk het. Die skrywers het immers deur studie en vertaling persoonlik met die Griekse klassieke tragedies in kontak gekom en die invloed is uit die aard van die saak deurslaggewend.

Op die grondpatroon van die verdeling in vyf bedrywe word die dramatiese handeling in sy innerlike en uiterlike verloop harmonies uitgeborduur. Die streng verloop van die dramatiese lyn is kenmerkend. In teenstelling tot die hedendaagse Realisme en

Nuwe Saaklikheid op die verhoog is die klassieke tragedies meer op 'n idealistiese werklikheid ingestel: die lewenstryd van die ideale mens tree op die voorgrond. Die konflik ontstaan om 'n

sedelike ideaal. In die aristokratiese heldewêreld - in die XVIIde eeu voer die aristokrasie die bowetoon in die openbare lewe - tree soms gode op. Andere kenmerke van die klassieke tragedies is die sobere, ongekompliseerde karakters, die dialoog, wat ryk is aan poëtiese skoonheid en bowedien gedrae word deur die statige en verheffende aleksandrynse versmaat, ten slotte die Reie aan die end van elk bedryf: van 'n teoreties standpunt mag hulle oorbodig skyn te wees, in werklikheid sublimeer hulle die gevoelens van die ideale toeskouer. In sy wese is die klassieke tragedies vry sober en harmonies. By die Barokkunstenaars, waaronder ook Vondel gereken moet word, is besonder aandag bestee aan die literêre vormskoonheid, versvoete en décor. Later sal die klassieke tragedie aan hierdie uiterlike versorging beswyk, wanneer die spele lewelose, opgesmukke maakwerke word.

Die diepste oorsaak van die omkeer op gebied van die toneel moet gesoek word in die stadige verandering van lewensinstelling in die openbare lewe. Die houding van die Middeleeue was te absoluut teosentries, in die opsig dat hy te min aandag aan die natuurlike waardes geskenk het. Die opkoms van 'n besondere belangstelling vir die natuur staan bekend onder die naam Humanisme. Hierdie omkeer het in die Wes-Europese beskawing in sekere opsigte vooruitgang gebring. In die dramaturgie kom hierdie geestestroming tot uiting in die belangstelling vir die persoonlike sielestryd van die held. Die Renaissance staan geestelik nader by die natuurlikmenslike Euripides dan by die meer godsdienstige Aischylos en Sophocles. Euripides sowel as die Renaissance-digters stel veral belang in die houding van die mens in die stryd om geluk. Nieteenstaande die XVIIde eeu sy Christelike oortuiging met groot vurigheid bely en verdedig het, gaan die kunstenaars die inspirasie soek in die klassieke mitologie en die eie nasionale verlede. In vergelyking met die Middeleeue begin die Bybelse spele seldsamer word. Hiervoor is daar verskillende oorsake aan te wys, nl. die voorbeelde van die leermeesters, die opkomende nasionaliteitsgevoel, die houding van die Reformasie ten opsigte van die toneel, in die

besonder van die Bybelse toneel. Ook was die gespanne atmosfeer van die godsdienstwiste nie geskik om die fantasie nog met Middeleeuse argeloosheid in die Bybelse gebeurtenisse te laat rondartel nie.

Vondel is nie alleen die mees begaafde Nederlandse toneeldigter nie, maar sy "Lucifer" behoort tot die meesterwerke van die wêreldliteratuur. In sy estetika en toneeltegniek is hy 'n direkte navorolger van die Romeinse en veral Griekse voorgangers; in hart en siel bly hy egter Christen in teenstelling tot baie humanistiese kunstenaars, o.a. Hooft, wat ook geestelik beïnvloed is deur die heidense lewensbeskouing, wat uit die studiebronne spreek. Die Christelike oortuiging is 'n onmisbare voorwaarde om die geestelike atmosfeer in die Bybelse dramas te bewaar. Die amper kinderlike geloofshouding van die Middeleeue is by Vondel verdiep deur 'n grondige teologiese en eksegetiese studie, wat hom in staat stel om in die bewoë tyd sy kritiese gehoor „te stig en te vermaak.“ 'n Beskouing van Vondel se dramatiek is vir my doel die mees geskikte: enersyds bly hy in sy siel ten nouste verwant aan die Christendom en andersyds is hy 'n deurwinterde classicus. Om die innerlike verwantskap tussen Vondel en die Middeleeue aan te toon, sou my te ver voer. In hierdie kort bespreking van Vondel se dramatiek wil ek probeer om 'n vasomlynde begrip te gee van die klassieke Bybelse treurspel, om aldus tot 'n dieper insig in die wese van die Bybelse dramatiek te kom.

Vondel se dramatiek het nie stabiel gebly nie. Die lyn van ontwikkeling, wat deur sy treurspele loop is nie alleen van belang vir 'n studie van Vondel nie, maar ook vir die kennis van die verskillende variante van die Bybelse drama in die algemeen.(1) Die eerste siklus treurspele na die bekering tot die Katolisme vertoon die voorliefde van die neofiet vir die onskuldige geloofsheld, wat onder die druk van die vervolgers alles prysgee, tot selfs die lewe toe, maar onwrikbaar bly in sy trou aan God, waardeur hy liggaamlik ten ondergaan. In "Pieters en Pauwels"

(1) cf. T. de Jager: o.c. op bl. 25; vgl. Knuvelde II nota op pag. 135.

en in die „Josef“-treurspele word die onskuldige vervolg om sy gehoorsaamheid aan God. Die geesdriftige houding van die martelare verminder in hoë mate die dramatiese krag van die helde, in die besonder van die „Maagden“. Immers, hulle is seker dat hulle in die liggaamlike ondergang die volledige geestelike geluk vind.

In die volgende periode het Vondel die dramatiese tema verander: wat sal met die helde gebeur indien hulle gehoorsaamheid aan God weier?, is die vraag wat Vondel hom gestel het. „Adam in Ballingschap“ en „Lucifer“ is die twee meesterlike antwoorde op hierdie vraag. Dit is waarskynlik die beste vorm vir die Bybelse dramatiek. Adam en Lucifer is twee ideale en edele persoonlikhede, stadigaan word die toeskouer in hul sieletoestand ingelei en sien hy hoe die vonk van verset vlam vat en uiteindelik uitslaan tot die daad van ongehoorsaamheid. Die ontstaan, die groei en die ontknoping van die konflik word in die held gemotiveer. Die benouing styg totdat die held deur sy verblinding onontkombaar in die gevolge van sy daad verstrik geraak het. Die slot van albei die spele is minder bevredigend.(1)

Die te enge interpretasie van die „drie-eenhede“ het Vondel jammer genoeg, van hierdie mees dramatiese vorm weggevoer. In die laaste siklus sien ons hoe Vondel sy hele dramatiese vorm wysig om aan die eise van die eenheid van plek en tyd te voldoen. Hy was vasgekeer tussen die verkeerde interpretasie van Aristoteles se toneelwette en die historiese onmoontlikheid om die daad van verset, die straf en die ondergang op een plek en op dieselfde oomblik te laat plaasvind. Sinds „Jephta“ word die helde in die laaste stadium van hulle ondergang uitgebeeld. Die sielestryd wat die sondige daad voorafgegaan het, het op 'n vroeëre oomblik gebeur. Met skuld belaaï verskyn die helde op die toneel, terwyl die sonde met sy onafwendbare gevolge soos 'n donkere dreiging bo-oor hulle bestaan hang. Jephta, Dawid, Absolon, Simson, Adonias is enkele van die dramatiese helde

(1) B.H. Molkenboer: o.c. bl. 25; Vir die teenoorgestelde mening: Th. de Jager: o.c. bl. 25 sien: bls. 135-138.

uit hierdie periode. Die dramatiese krag van hierdie treurspele bly in die meesterhand van Vondel steeds magtig, maar hy het groot dramatiese moontlikhede aan die „drie-eenhede” opgeoffer. Dit is ook een van die oorsake, waarom hy sy treurspele, van 'n dramatiese standpunt, te baie oorlaai het lange epiese monoloë en verhale van bodes, sowel om die voorgeskiedenis as om die gebeurtenisse op ander plekke in die handeling te bring.

„Lucifer” is 'n treurspel van wêreldformaat. Ek probeer hier om die handeling en die konflik skematies voor te stel om aldus 'n aanskoulike voorstelling te gee van 'n klassieke Bybelse Treurspel:

Die eerste Bedryf open met 'n skildering van Apollion, wat van die aarde teruggekeer het en deur die prag van die paradys oorweldig is. In 'n van skoonheid deurvlamde taal hang hy vir die oë van die begerig luisterende engele die luisteryke tafereel van die skepping op, veral van die mens. Hierdie gunstige lot van die mense ontsteek die vonk van jaloesie en die engele:

Apollion: „Niet waar heer Belzebub, al schynt de
Wy leggen veel te /hemel hoog
laag....”

Die nyd is tasbaar in hierdie listige bekoring. 'n basuin weerklink en Gabriel daal uit 'n wolk neer. Hy kondig die Goddelike besluit aan: die mens is op aarde om God te dien, maar sal later hemelbewoner word. Die engele kry opdrag om onder leiding van Lucifer alles tot die nut van die mense te behartig. Verdere uitleg word nie gegee nie:

Gabriel: „Dit is Noodlot en onherroepelyk Besluit”
Die deug van die engele word op die proef gestel. Baie deurstaan die proef en val in ootmoed neer vir die Godheid, terwyl hulle die mees verhewe Rei uit die Nederlandse letterkunde uitspreek. Deurdadig die Lucifer self geheel op die agtergrond bly, het die eerste bedryf die suiwere karakter van 'n eksposisie.

In die tweede Bedryf word aanstonds die reaksie van die ongehoorsame engele na vore gebring. Lucifer se eieliefde blyk gekrenk te wees. Die goeie en bose invloede begin hul werking Belzebub blaas die woede in Lucifer aan:

„'t Is allemaal direct tegen U, o Stedehouder van
Gods Opperheerschappyen”

Hy wen invloed in Lucifer, maar dan sweef Gabriel naderby, wat vol wysheid en oortuigingskrag Lucifer tot aanvaarding probeer bring. Die listige en spitsvondige fluistertaal van Belzebub en Apollion neutraliseer sy werking. Lucifer wil dit laat voorkom dat hy nie teen God rebelleer nie, maar teen die veldheer Michael. 'n Rei vol droefheid oor die verblinding van hierdie pragtige engel sluit die bedryf af.

Die „Lucifer” is ook die treurspel van die Luciferiste. In die derde Bedryf brei die brand van die opstand hom uit onder die kore van engele. Die opstandelinge drom same. Vondel werk op 'n meesterlike wyse sy opstandmotief in die massa uit. Getroue engele probeer om die afgedwaaldes tot inkeer te bring. Aan albei

kante heers droefheid oor die bevel van God. Belial en Apollion wakker die verset met woorde van Reg en Regverdigheid aan. Michael tree op en bied sy bemiddeling aan, maar die Luciferiste neem 'n dreigende houding in teenoor die veldheer. Dit is die enigste maar meesterlike voorbeeld van hoe Vondel die psigologie van die massa uitbeeld. Wanneer die volksbeweging die hoogtepunt bereik, verskyn Lucifer op die toneel. Die massa oefen swaar druk op die Ligengel uit. Hy wankel en wil die leiding aanvaar:

"Ik troost me dan om geweld te keren met geweld"

Die vierde Bedryf begin met die voorbereiding vir die stryd. Die beminlike Rafaël sweef naderby. Met liefdevolle aandrang voer hy God se liefde en genade aan. Lucifer raak in groot tweestryd: sal God hom wil vergeef? Rafaël bied homself as onderpand aan; God sal sekerlik genadig wees. Maar dan weerklink die strydtrompet. Die brand van die opstand is nie meer te keer nie. Apollion skiet naderby. 'n Vinnig en kort gesprek volg: die bevelhebber moet kom, die leer wag! Na 'n kort aarseling kom Lucifer tot die wanhopige besluit:

"Een ieder in 't gelid, een ieder kenn' zyn plicht"
So bereik die handeling sy hoogtepunt.

Die vyfde Bedryf het deur die monoloë 'n taamlik epiese karakter. Die bodes hang 'n skildery op van die leërs wat in slagorde teenoor mekaar staan. Die gewoel van die stryd breek deur die versmaat heen en los hom ten slotte op in die oorwinningsang van Michael. Dan volg die verdoemenis van die held, wat ons in die voorafgaande bedryf nog diep ontroer het. As 'n drievoudige monster stort hy neer in die hel. Maar vir Vondel gaan die stryd nog deur: ook die mens word in die val van die engele meegesleur. Dit is 'n treurspel met algemene gevolge.

Lucifer se konflik staan in die middelpunt van die handeling. Geen newehandeling staan hiervan los nie; elk woord dra tot die ontknoping by. Die kenmerkende Bybelse konflik is in sy oorsprong uitgebeeld, nl. die stryd tussen God en die duiwel. Alleen die magtige dramatiese konsepsievermoë van Vondel was in staat om hierdie bowenatuurlike werklikheid in 'n menslike vorm voor te stel. Alleen Dante het in 'n ander genre geslaag om in daardie gebiede op te styg en hulle in 'n plastiese taal binne die menslike waarneming te bring.

Die vooruitgang in die behandeling van die Bybelse stof is geweldig. In die Middeleeuse lewensbeskouing het die mensself 'n plek ingeneem, wat in die brandpunt van die belangstelling staan. Die bowenatuurlike konflik, wat net so sterk tot die Bybelse drama behoort as die Bybelse stof self, het 'n sielkundige realiteit aangeneem. Die drievoudige houding wat die held in hierdie daaglikse konflikte teenoor God kan inneem, is almal in Vondel se treurspele uitgebou.

VIERDE HOOFSTUKDIE VERDERE ONTWIKKELING VAN DIE DRAMATIESE VORM

Die veranderinge wat gedurende die XVIIIde en XIXde eeu op toneelgebied plaasgevind het, het so 'n diepgaande omkeer in die dramaturgie veroorsaak, dat 'n mens soos 'n vreemdeling in 'n onbekende land sou voel, indien jy sonder kennis van daardie vooruitgang die ontwikkeling van die Afrikaanse toneel wil naspur.(1) Omdat die Nederlandse dramaturgie na Vondel benede die middelmaat gedaal en die groot Europese strominge van verre gevolg het, wil ek die verloop van die Europese drama in 't kort nagaan.

A. DIE FRANSE KLASSISISME

Die skeppers van hierdie toneelvorm is Corneille en Racine. Dit is die eerste stap weg van die klassieke na die burgerlike toneel. 'n Wetboek soos die klassieke treurspel in Horatius en die Romantiese drama in die „Préface de Cromwell” van Victor Hugo gevind het, het hierdie vorm nie geken nie. Dit moet beskou word as die persoonlike skepping van die twee Franse meesters. Hulle is self ook navolgers van die ou klassieke, maar op 'n persoonlike wyse. Die kenmerk lê veral in die wyse waarop hulle die karakters uitbeeld. Die sobere karakters word in hulle werke

(1)Werke vir hierdie hoofstuk geraadpleeg:

- Victor Hugo: „Préface de Cromwell” (1827) en Alfred de Vigny: „Préface du more de Venise” (1829) uitgegee in „The Romantic Movement in French Literature” deur H. Stewart en A. Tilley, Cambridge, 1910.
- J.L. Walch: „Ons hedendaags Toneel” Leiden, 1922.
- J. Prinsen: „Het Drama in de XVIIIde Eeuw in West-Europa” (speciatim) Zutphen, 1931.
- H. de Raaf en J. Griss: „Stromingen en Gestalten” bls.105-253, Rotterdam, 1931.
- L. Dubech: o.c. bls.19. vol. III en IV.
- L. Simons: o.c. bls.10 dele LLL, IV en V.
- B. Hunninger: „Positivism en Dramaturgie” in „Toneel en Werkelykheid” Rotterdam, 1947.
- Marcel Doisy: „Le Theatre Francais Contemporain” Brussel, 1947.
- James Cleaver: o.c. bls.10
- G. Knuvelde: „Handboek”, deel III, c.bl.10

meer lewende persoonlikhede. Ieder het sy eie tiepe. In Corneille se „Le Cid” leef nog die ideaal-mens, maar besiel met groot hartstogte, wat egter deur sy wilskrag beheers word. Racine daarenteen skep in sy „Phédre” karakters met hewige hartstogte, wat die held ondanks hul self na die ondergang sleep. „Voor Racine is de mensch een machteloos slachtoffer van zyn ontketende hartstochten...Racine is het gevoel, het fel bewogen hart”(Prinsen o.c.bls.39). Nieteenstaande die klassieke eienskappe is die helde van Racine so menslik dat by verandering van milieu 'n mens kan praat van „burgerlike karakters”

In alle lande van Europa is Racine en Corneille nagevolg. Die sug na uiterlike vormvolmaaktheid het die nuwe aanwins verlore laat gaan. Die XVIIIde-eeu het alles in wette en voorskrifte wou vaslê, ook die treurspel. Die handboek, wat algemeen gevolg is, was „L'art poétique”(1647) van Boileau. Alle reëls is onberispelik toegepas op die bou, op die verdeling van die handeling en op die versreël veral. Aan rym en versmaat het hulle geskaaf en gevyl totdat die spele 'n feilloose, uiterlike voorkoms gehad het, maar... hulle was dood gebore en sonder siel.

'n Beroemde Italiaanse kunstenaar, wat by Corneille en Racine in die leer gegaan het, maar aan sy werke 'n eie karakter gegee het, is Vittorio Alfieri(1749-1803). Sy meesterwerk is „Saul”, wat geïnspireer is deur „Ajax” van Sophocles. Hierdie werk is van belang vir die geskiedenis van die Afrikaanse toneel omdat onlangs 'n Afrikaanse outeur ook 'n Saul-treurspel gepubliseer het, wat noue verwantskap met Alfieri vertoon. Die mag wat Saul na sy ondergang dryf in die heerssug. Hy wil alle mense bedwing maar sy eie hartstog kan hy nie beteuel nie.

Dawid het voor die woede van die jaloerse Saul gevlug. Onder-tussen val die Filistyne die land binne. Dawid neem deel aan die stryd en voltooi deur sy dapperheid die oorwinning. Jonatan en Mikal trek die oorwinnaar te gemoet. Abner is die bose gees wat Saul se gramskap weer aanwakker. Dawid weet die gekwelde vors deur sy harpspel in bedwang te hou, totdat Saulin die lied 'n bedekte toespeling op Dawid se uitverkie-sing meen te hoor. Die haat vlam op en in raserny slinger hy die spies, waaraan Dawid ter nouer nood ontsnap. Die vyande trek weer same. Saul verander uit hoogmoed die uitstekende plan wat Dawid opgestel het. Die priester Achimelech wil die afgedwaalde tot inkeer bring en voorspel Saul sy ondergang. In sy woede gee Saul bevel om die pries-ter te vermoor. Saul vertrek na die leerplaas en in die nag verskyn die skim van Achimelech, wat die dood van Saul en sy seuns aankondig. Die Israëliete word oorval. Die neder-laag is verskriklik. In sy verbystering slaan Saul die hand

aan homself.

Die Saul-karakter is geweldig. Die invloed van Racine tree op die voorgrond. Ook herinner hy aan Seneca en Shakespeare, wat in teenstelling met die eintlike klassieke treurspele 'n seer lewendige handeling en baie bloedige tonele vertoon.

B. DIE ROMANTIESE BURGERDRAMA

Gedurende die tweede helfte van die XVIIIde eeu word ernstige kritiek uitgeoefen op die verstarde navolging van die Franse klassieke treurspel. Hierdie kritiek is 'n tydverskynsel. Die Verligting eis vryheid op alke gebied, ook vir die kunstenaar op die toneel. Voltaire, wat tydens sy ballingskap in Engeland verwonderd gestaan het oor die toneelgewoontes in die land van Shakespeare, het as 'n entoesiaste bewonderaar van die Engelse meester na Frankryk teruggekeer. Tot groot ontsteltenis van die publiek val die onskuldige held in „Zaire” op die toneel, terwyl voor die oë van die toeskouers bloed vloei. Dit was iets ongehoords en in stryd met alle voorskrifte. Voltaire het met sy „Zaire” roem verwerf. Origens bly Voltaire nog diep in die klassieke rigting veranker. Ook die ensiklopedis Diderot pas die verligte ideë oor vryheid en natuur, wat later deur Rousseau in sy „Emile” verwerk is, op die toneel toe. Die klassieke toneel was veral die toneel van die aristokrasie. Diderot rig aanval op die aristokratiese helde, wat die toneelwêreld bevolk. Die vorstelike stand het die tragiese nie in pag nie, in die lewe van die gewone burger word net sulke aangrypende tragiek gevind. In „Le Fils naturel” (1757) en „Le Père de Famille” (1758) kies hy sy handeling en karakters uit die burgerlike milieu.

Ook Duitsland bly nie agter in die kritiek nie.

Lessing eis aldaar die vryheid vir die kunstenaar op. Sy jare-lange kritiek is veral gerig op die leweloze toepassing van die „toneelwette”. 'n Dramatiese kunswerk is nie 'n suiwer verstandelik beredeneerde maakwerk nie. Ook hy koester 'n groot vere-ring vir Shakespeare. Stadigaan word die klassieke „drie-een-hede” as onnatuurlike beperkings vir die ware kunstenaar beskou. Die geestesverandering word nog duideliker merkbaar in die be-

skouing van die werklikheid. Die ideale aristokratiese helde-wêreld word prysgegee vir die onmiddellik tasbare omgewing, die „natuur“. Die geestesveranderinge van die XVIIIde eeu druk ook sy stempel op die toneel. Die Burgery gaan ook tot die reëlmatige toneelpublik behoort. In teenstelling met die aristokrate wat in losies setel, bevolk die burgery die „par-terre“. Wat die ontstemming van die vername publik uitgelok het, het die goedkeuring van die burgers weggedra. Die smaak van die r gisseurs was nog aristokraties, die nuwe dramas het slegs met tussenpose op die verhoog verskyn. Maar die burgery is aan die opkom en eis hul eie helde op. Die natuurlik goeie mens maak sy intrede. Die etiese strekking word sterk beklemtoon. Die misdaad moet gestraf word en die deug beloon. Maatskaplike wantoestande moet aan die kaak gestel word. Die volk verwag 'n aangename slot. Die oplewing van die sentimentaliteit is 'n algemene verskynsel van die Romantiese Verligting.

Die historiese slag wat in 1830 by die eerste opvoering van Victor Hugo se „Hernani“ in letterlike sin tussen die „losie“ en die „par-terre“ gelewer is, het dus 'n historiese voorbereiding gehad. Die Romantiese burgerdrama het die Klassieke Treurspele van die verhoog verdring. Die openlike manifes, wat definitief met die tradisie afreken, is „Préface de Cromwell“ van Victor Hugo. Die periodes, waarin hy die geskiedenis indeel, is onhoudbaar soos baie ander stellings van die Romantiese Verligting die toets vandie geskiedenis nie kan deurstaan nie. Die Romantikus wil terug na die natuur, na die werklikheid, maar self is hy die mins geschikte persoon om daardie werklikheid te benader. Sy denke, wat gelei word deur die Kantiaanse Idealisme, is gemeng met verbeelding: sy ideale mens sal nooit bestaan nie. Hy self leef in verset met sy omgewing en droom van 'n onbereikbare wêreld. Hy is vol heimwee, „Weltschmerz“, na daardie land met sy ideale mense. Hy voel die aanwesigheid daarvan in die „asem“ van die natuur rondom hom. Die doel van die kunstenaar is om hierdie droomwêreld in sy skeppings te laat aanvoel. Dit is die rede waarom in die Romantiese werke sowel die suiwerste gevoelskuns as die wateragtigste sentimentaliteit te vind is.

Ook vir die Romantikus lê die wese van die dramatiese in die gespletenheid van die mens. Enersyds wil hy die goeie en andersyds word hy in die teenoorgestelde rigting getrek. Die natuur is vol teenstellings. Die skone is altyd gemeng met die lelike, die sublieme gaan altyd vergesel van die belaglike. Bowendien is die daaglikse lewe vol onverwagte, grillige wendings, wat nie bereken kan word nie. Hierdie werklikheid moet die toneelskrywer in sy werke aandurf. In die inleiding van „Le Roi s'amuse" verklaar Hugo dat die nar Triboulet die koning aanspoor tot dieselfde ondeug waarteen hy sy enigste dogter angsvallig beskerm. Die tragiese vir die held is juis daarin geleë dat die koning die dogter self in die verderf stort, dus deur die hartsogte wat Triboulet self aangewakker het. Die reële mense van Hugo en sy skool is vol van teenstellings: die nar Triboulet is die ernstige grapmaker, Saltabodil is die uiters eerlike moordenaar. Die gebrek aan psigologiese insig weerhou die Romantikus om in die siel van die mens af te daal, trouens hy het geer belangstelling vir die siels prosesse nie. Nou eens handel sy held as 'n misdadiger, dan weer as 'n deugsame mens. Hierdie opvattinge van die karakters gepaard aan die onberekenbare wendings in die lewensomstandighede bring 'n toneel op die planke wat die mees onverwagte en skokkende omkeer in die handeling bevat. In „Lucrèce Borgia" beeld Victor Hugo vyf seuns uit wat hulle in die paleis met Lucrèce uitbundig vermaak. Wanneer hulle die kamer verlaat, doem 'n ry swart monnike voor hulle op, elk met 'n doodskis agter hom. Terwyl die seuns verstyf van skrik is, verkondig Lucrèce met 'n onheilspellende stem dat sy hulle in die val gelok en vergiftig het. So is die lewe, sê die Romantici. Die toneel wissel gedurig en die newehandeling is so talryk dat die innerlike struktuur van die handeling onsigbaar word. Die taal moet die spreektaal wees, nie die digterlike verse nie. Dit wil egter nie sê dat die dialoog „alledaags" moet wees nie. Die Romantikus streef na 'n „teatrale" dialoog, wat vir ons taalgevoel dikwels gelykstaan met „onnatuurlik en pateties".

Die Romantiek het dus werklik 'n grote revolusie in

die toneelwêreld veroorsaak en nuwe paaie vir die toekoms geopen. Die feitlike resultate was min. Die grootste vooruitgang is die vryheid vir die kunstenaar. In die Romantiese werke is meesterlike en diep-ontroerende tonele te vind, as 'n geheel is hulle oor die algemeen te onewewigtig. Die Romantiek het in letterlike sin „verwater” toe die suiwere gevoel van die werklike kunstenaarsby die navolgers oorgegaan het in sentimentaliteit. Vir hulle was die leuse: hoe meer trane, hoe groter kunswerk.

C. NATURALISME EN REALISME

Die toneel bly altyd die spieël van die volkslewe en elke geslag het sy eie toneel, waarop dit sy ideale in beeld probeer omset. Die estetika van die Romantiek het te veel onder die invloed van die Rasionalistiese wysbegeerte gestaan om die strydkreet: „Terug na die Natuur” tot 'n nabootsing van die positiewe werklikheid te maak. Zola konstateer dan ook dat die Romantiek nog nie geslaag het om „werklike” mense op die toneel te bring nie. Steeds sien hy op die verhoog die „abstrakte” helde: die een is die plig, die ander die Vaderlandsliefde, 'n derde die trou of 'n teenoorgestelde ondeug. 'n Volledige organisme, mense van vlees en bloed word nêrens gevind nie. In ooreenstemming met sy estetika, wat teruggaan op die wysgerige positivisme van Comte, moet die toneel die objektiewe werklikheid weerspieël. Die wetenskaplike metode moet op die kuns toegepas word. Die wetenskap van daardie tyd het die mens gesien as 'n onderdeel van 'n magtige stoflike evolusie, wat met 'n gedetermineerde wetmatigheid die lewe van die individu en die gemeenskap beheers en tot ontwikkeling laat kom. Deug en ondeug is chemiese prosesse, wat onderwerp is aan die stofwisseling in die liggaam, alleen is hulle van meer subtieler aard. Dieselfde werkinge word in die gemeenskap gekonstateer. Zola en De Maupassant het die Naturalisme van Flaubert op die toneel toegepas. Die aandag gaan uit na die karakters en die milieu. Elk individu word bepaal deur sy fisieke erflike aanleg en deur die milieu waarin hy opgroei. Deug en ondeug, skoon en lelik is almal werklikheid en het vir

die kunstenaar presies dieselfde betekenis as vir die man van wetenskap. Die Naturalisme is in sy wese a-moreel. Elke verset van die standpunt van die etika is oorstem met die kreet: „Die Kunst om die Kunst”.

Die Positivisme heers in die wysbegeerte, die sosialisme plaas die posisie van die maatskaplik misdeeldes op die voorgrond, die milieue die karakterontleding skep twee nuwe selfstandige takke in die wetenskap: uit hierdie gees is die Naturalismegebore. Die arbeiderstand eis sy regte op in die samelewing. Hy is bewus van sy ekonomiese mag en sluit in vakbonde aaneen. Die ellende van die agterbuurt, waarin wrakke van mense leef, wat deur die meedoënlose wette van die ekonomiese liberalisme verbrysel is, staan in die brandpunt van die belangstelling. Ook die konflikte van die moderne mens, wie se materialistiese lewensopvattinge voortdurend met die „konvensies” van godsdiens en gemeenskap in botsing kom, hou die geeste besig. Die romankuns is die aangewese medium om daardie werklikheid te vertolk. Maar ook die toneel word heeltemal opgeneem in daardie sfeer. 'n Blik op die dramas uit daardie tyd bring dit aan die lig. Die konflikte van die moderne mens het gestalte aangeneem in die werke van Strindberg en Ibsen, die sosiale node word behandel deur Hauptmann, Shaw en Tolstoy.

Eensyds word die oppervlakkige, naturalistiese fotografieweergawe van die growwe werklikheid vervang deur die diepere sielkundige realisme, wat die helde aan erflike belasting laat ten onder gaan sonder dat verset moontlik is; andersyds word getoon hoe die kleine mens wanhopig worstel met die determinisme van die meganiese natuurwette. Die tragiek is geleë in die „worsteling van die mens met zichzelf en aan zichzelf gaat hy ten onder.” (1) Dit is nie verwonderlik dat die outeurs veral aandag bestee aan die karakters en aan die milieu nie. Die décor en kostumering speel 'n belangrike rol. Die speler self mag geen rekening hou met die gehoor en tot groot ergernis van die toeskouers gaan sommige akteurs sover dat hulle met die rug na die publiek gaan speel.

Die groot gevaar van die Naturalisme, waarvan dit met moeite deur die talentvolle meester bevry is, is die byna onverbreekbare band met die partikuliere en individuele „geval” en die naturalistiese

(1) vgl. Hunniger, o.c. bls. 14.

kunswerke mis meestal die lagemeen menslike waarde. Die karakters is tot in besonderhede uitgewerk, die milieu haarfyn uitgeteken maar die innerlike ontwikkeling van die konflik raak op die agtergrond. Die werklikheid wat uitgebeeld word is hard en grof. Die Naturalisme het dan ook na die Eerste Wêreldoorlog gesterf. Allerweë word gesoek na die diepere werklikheid, wat agter die wetenskaplike observasie, die chemiese proefnemings en die lanset van die chirurg skuil gaan. Hierdie hartstogtelike, individuele pogings is miskien die suiwerste beeld van geestelike verwarring wat in die hedendaagse samelewing heers. Die algemene neiging is 'n vlug uit die benouende werklikheid van die materialisme na 'n meer vergeestelike samelewing, maar waar kan die moderne mens 'n geestelike ideaal, wat ^{kom} uit die brute wêreld van stof en hartstogte kan trek, vind? 'n Eie dramatiese vorm is nog nie gevind nie, hoewel die pogings talryk is.(1)

(1) sien: Marcel Doisy: "Le Théâtre Français Contemporain", Brussel 1947.

TWEEDE DEEL

DIE ONTWIKKELING VAN DIE AFRIKAANSE BYBELDRAMA
IN DIE BESONDER.

INLEIDING

In die tyd dat in Europa die burgerlike toneel die publiek geboei het, het ook in Kaapstad 'n intense toneellewe geheers. Naas Shakespeare en Moliere het op die Hollandse toneel veral die melodramas van Kotzebue in die smaak geval. Die sukses van hierdie skrywer was altyd verseker. (1) Aan die ontstaan van die Afrikaanse drama gaan derhalwe 'n lang speeltradisie vooraf, wat die smaak van die publiek gevorm het en as voorbeeld gedien het vir die skrywers wat oorspronklike Afrikaanse dramas wou skryf. Hulle ontleen veral die toneeltegniek aan die burgerlike dramas. In die begin was die ondertoon van die spele nog romanties, later word die plek afgestaan aan die realistiese drama. Sowel die romantiese as die realistiese drama staan, oppervlakkig gesien, wat struktuur en weergawe van die handeling betref, baie na aan die verskyningsvorm van die alledaagse lewensvoorvalle. Dit is altyd die voorreg van groot kunstenaars om die gewone lewenskonflikte in onsterflike dramatiese meesterwerke om te skep. Alleen hierdie begenadigde manne is in staat om die onsigbare kragte wat van binne en van buite die lewensgeluk van die held beheers, in sy volle hewigheid te deurleef en in nuwe herskeppinge vas te lê. In die hande van minder begaafde skrywers word alle dramatiese vorme magteloos en dit geld wel op 'n besondere wyse vir die realistiese vorm. Hierdie vorm het 'n so eenvoudige uiterlik en skyn so min eise aan die skrywers te stel, dat dilettante op die gebied van dramatiese kuns maklik verlei word tot die komposisie van toneelspele wat in werklikheid slegs vlakke verhaaltjies-in-toneelvorm is. Wanneer hierdie liefhebberlykheid alleen maar as tydverdryf beskou word, kan 'n mens daarteen geen beswaar maak nie, maar indien dergelike werkies onder dramatiese kuns gerangskik word, moet jy daar voorbehoud teen maak.

Oor die algemeen is by die beoordeling van die eerste voortbrengsels van die Afrikaanse letterkunde twee heeltemal verskillende gevoelsindrukke met mekaar verwar, nl.

(1) F.C.L. Bosman: "Drama en Toneel in Suid Afrika", De Bussy Pretoria, 1928.

die nasionale vreugde oor die gebruik van Afrikaans en die estetiese ontroering wat deur die kunswerk veroorsaak word. Hierdie toestand is reeds algemeen erken en die werke moet in lig van daardie tyd gesien word. 'n Ander historiese feit is dat die eintlike oorsaak van die ontstaan van die Afrikaanse letterkunde lê in die nasionale verset van 'n volksdeel wat hom in die loop van die XIXde eeu met volledige verengelsing bedreig gevoel het. Die letterkunde i.c. die gebruik van Afrikaans vir literêre doeleindes, het aanvanklik die vernamete taak van die volksbeweging uitgemaak. Die Genootskap van Regte Afrikaners het die alarmklok gelui om die volk wakker te roep. Die wagwoord van die Beweging was: "Die Afrikaner moet sy eie taal gebruik, ook in die openbare lewe." Maar die taal self was nooit draer van 'n geesteskultuur nie en het daarom in 'n rudimentêre stadium van ontwikkeling verkeer. Die letterkunde in die algemeen en die toneel in die besonder staan tot 1925 in diens van die nasionale ontwaking. Besware teen Afrikaans as offisiële taal moes met die stukke in die hand weerlê word en dit kon alleen geskied indien propaganda vir die taalgebruik van Afrikaans gemaak ~~word~~ en die eerste Afrikaanse skrywers met lof oorlaai word.

In so verre is die toneelspele uit die tyd van die taalstryd opgeneem in die algemene strewe van die Beweging. Soos oral het die publiek in Suid-Afrika 'n beslissende invloed op die aard van die toneel en die onderwerpe wat gespeel word, uitgeoefen. Manne wat besiel was met ywer vir die Afrikaanse saak en in die realistiese toneelvorm 'n maklike skema vir eie pogings gesien het, het 'n publiek en critici^{gelas} wat met geheel andere gevoelens as estetiese na die toneelsale gekom het. Die publiek het toneel beskou as 'n ontspanning waar 'n mens na gedane arbeid aangenaam onderhou word en waar jy lekker kan lag. Die publiek het gekry wat dit verlang het. 'n Spel met 'n bietjie melodramatiese inslag is gou-gou in mekaar geset en 'n grappige situasie^{voorstel} is 'n handigheid. Hoër eise is nie aan manne soos Melt Brink, J.J.H. de Waal en C.J. Langenhoven gestel nie. Die critici het gejuig oor die gebruik van Afrikaans en het die skrywers met roem oorlaai,

sodat 'n mens teenwoordig voor die ondankbare taak staan om op grond van estetiese maatstawe daardie gevierde skrywers na hul merite te beoordeel en abstraksie te maak van die bykomstige omstandighede wat niks met kuns te maak het nie. Hierdie oorskatting het nie alleen die oordeel oor die werke van die skrywers van die taalstrydperiode aangetas nie maar werk ook nog deur by die meeste critici van die volgende periode, toe daar werklik 'n begin gemaak is om tot 'n dramatiese kunswerk te kom. Opmerklik is om waar te neem hoe selfs teenwoordig nog enkele toneelcritici onder invloed van daardie geestesgesteldheid staan. Die enigste pad om uit die noue partysfeer in die kuns los te kom, is deur verskillende kunstenaars en critici ingeslaan, nl. die ernstige studie van die meesterwerke van die wêreldliteratuur.

In die taalstrydperiode is die toneelkuns nie gebore uit die drang om 'n dramatiese kunswerk te skep nie en moet derhalwe ook geen poging aangewend word om daardie werke volgens estetiese beginsels te beoordeel nie.

Indien een stelling uit die oorsig van die algemene ontwikkeling van die dramatiese vorme in die Europese dramaturgie duidelik na vore kom, dan is dit wel die feit dat die toneel die onmiddellike weerkaatsing is van die idee en ideale wat elke tyd nastreef en probeer verwerklik. Aldus bring die studie van die Afrikaanse toneel my tot 'n beskouing van die veranderinge wat gedurende die laaste tyd in die Afrikaanse gemeenskap plaasgevind het. In 1925 vind 'n groot omkeer op politieke gebied plaas, wat die Afrikaanse Beweging in sy weese raak. Die Afrikaner self kom aan die bewind deurdadie Nasionaliste en Arbeiders die meerderheid in die parlement verwerf het. Was dit enersyds 'n verwesenliking van die eerste ideale van die Beweging, andersyds word nou groter probleme aan die leiers van die Beweging gestel, wat om 'n onmiddellike oplossing vra. 'n Mens kan die aanhangers van die Beweging in twee groepe indeel: daar is altyd die geesdriftige idealiste wat die voortou neem en dikwels slegte leiers is in sake van praktiese belang; en daar is ook steeds die, miskien nog

belangriker, groep van nugtere realiste wat die erns van die posisie suiwerder insien en die nuwe verantwoordelikheid skerp realiseer. Die probleme was en is talryk en van uiteenlopende aard. 'n Verbreding van die ideologie van die Beweging was 'n absolute noodsaaklikheid. Immers, nou kan nie meer met dieselfde voortvarendheid te werk gegaan word as in die stryd vir die taalregte nie: van die beleid van die Beweging hang die lewe en dood van baie medemenses af. Besadiging en erns neem die oorhand by baie aanhangers, veral die meer gematigde. Verbreding en verdieping van belangstelling vind uitdrukking in die nuwe aksieplan. So kom die probleme van politieke, sosiale en ekonomiese aard in al sy verskyningsvorme binne die onmiddellike aandagsveld van die Afrikaanse leiers.

Behalwe hierdie veranderinge op politieke gebied het in dieselfde tyd 'n innerlike, geestelike omkeer in baie individue plaas gevind, wat m.i. 'n nog diepere stempel op die letterkunde gedruk het. Geen striemender belediging kan vir 'n volk bedink word as om deur 'n ander volksdeel as agterlik en plattelands beskou te word. 'n Sterk drang om modern te wees ontstaan. Met hierdie veranderinge in die openbare lewe gaan die trek van die platteland na die stede gepaard. Baie Afrikaners word aldus bewoners van die grootstad. Dat hierdie verhuising groot probleme vir die leiers van die volk skep, is duidelik. Nou kry ons ook uit hierdie middens die eerste Afrikaanse Bybeldramas waarin die skrywers die volk wil lei, voorlig en vermaan. Die aanpassing aan die moderne lewensopvatting het dikwels ontaard in godsdienstige ontworteling. Om sg modern te wees moes baie eenvoudige mense 'n geestelike sprong maak wat verskillende eeue van gestadige Europese geestesontwikkeling gekos het. Die vrysinnige gelowige eis sy regte op in die Afrikaanse kerkgemeenskap. Met watter beroering dit gebeur het, is merkbaar uit die historiese stryd rondom die du Plessis-saak wat deur voor- en teenstanders jarelank met ware hartstog gevoer is, totdat dit tenslotte self s in die Opperste Geregshof ^eblandelhet. Ook op geestelike gebied bestaan twee rigtings wat innerlik

/volledig van mekaar

verskil, en wat tot vandag toe in die uiterlike eenheid van die Afrikaanse Beweging aanwesig is. Daar is die verteenwoordigers van die ortodoks-gelowige rigting en die voorstanders van die vrysinnig-liberale stroming. By die laaste groep word baie geestelik onewewigtige mense gevind, terwyl by die ortodokse gelowiges baie politieke idealiste hul plek in die geledere inneem. Voorlopig is hierdie twee heterogene elemente nog in een politieke partyverband verenig, wat sy waarskynlike oorsaak vind in die gemeenskaplike drang na 'n onafhanklike republiek.

In verband met die skildering van die geestelike toestand in die Afrikaanse Beweging moet ek wys op die vlug wat die universitêre onderwys in daardie jare geneem het. Die openbare node het die gemis aan universitêre opleiding skerp laat voel: wanneer die Afrikaner sy plek in die hedendaagse maatskappy behoorlik wil vul, dan moet hy op hoogte van sake wees met die intellektuele vooruitgang wat op hierdie gebied in die wêreld gemaak is. Ook die verlange om wêreldburger te wees en uit die territoriale omgrensing los te raak, het prikkelend op die oues sowel as op die jeug ingewerk. Die ontstaan van universiteitskolleges wat soos paddestoele oral uit die grond gekom het, is 'n teken van die verbreding van die intellektuele belangstelling. 'n Nuwe geslag Afrikaners is aan die universiteite opgelei. Dikwels staan hulle tussen die twee voorgenoemde groepe, wanneer hulle nie geestelik by een van daardie rigtings aangesluit het nie.

Die toneel is die spieël van die volkslewe en daardie beroeringe het nie ongemerk aan die Afrikaanse toneel verby gegaan nie. Veral in Suid-Afrika bly die band tussen die letterkunde en die Beweging waaruit dit ontstaan het, baie nou. Ek is hier weer verplig om 'n dubbele onderskeiding te maak in die innerlike ontroering waaruit letterkundige werke ontstaan: onder die druk van die veranderde omstandighede en die nuwe probleme het die verbreding van belangstelling by verskillende Afrikaners plaasgevind. Nie meer die taal nie maar

die mens self te midde van sy moeilikhede en konflikte tree in die brandpunt van die openbare belangstelling. Vir die kuns beteken dit op sigself 'n groot vooruitgang. Dit kom tot uiting in die gedigte, romans en ook in die toneelspele. Almal hou hul besig met die probleme van die nuwe mens in die Suid-Afrikaanse samelewing. Die drang wat aan die ontstaan van daardie werke lê, kan tweevoudig wees: of suiwer esteties - wat selde die geval is met die toneelwerke - of enkel moraliserend-didakties. Groot meesterwerke is altyd gebore uit die estetiese drang om die innerlike ontroering in 'n kunswerk te herskep, maar dit gaan steeds vergesel van die didaktiese lering. Mense wat geen skoonheidsontroering aanvoel nie en tog om andere redes dramas wil skryf, word gewoonlik gelei deur die drang om te leer. In hierdie opsig is die oorgrote meerderheid van die dramatiese werke uit die periode na die taalstryd nog nou verwant aan die tendensieuse bedoelings van die propagandiste. In die vyftien jaar na die verandering van die ideologie het meer as tweehonderd toneelspele verskyn. Die kwaliteit is egter nie in ooreenstemming met die kwantiteit nie. Oor die algemeen word die kunsdrang oorheers deur die strekking. Manne wat 'n boodskap vir die gemeenskap het of meen te hê, maak van die toneel gebruik om daardie taak te vervul. In die historiese oorsig van die Bybelse drama, wat ek as 'n goeie verteenwoordiger van die volksberoerings in die Afrikaanse gemeenskap beskou, sal ek aan die hand van voorbeelde hierop terugkom. Tog val dit op dat hierdie nuwe omgewing grotere moontlikhede vir die dramatiese kuns bevat dan die voorgaande. Dit gebeur soms dat middelmatig begaafde outeurs 'n enkele werk lewer wat werklik dramatiese waarde besit. 'n Mens kan hier dink aan J.F.W. Grosskopf se "As die Tuig skawe" (1926) en P.W.S. Schumann se "Hantie kom huis toe". (1933) Albei is probleem-dramas uit die nuwe samelewing. Die realistiese vorm bly nog volledig in die tradisie gewortel soos ook in die "Ouderling" (1934) van Fagan en "En hadde die liefde niet" (1935) van Eitemal.

Met die volgende periode van oorgang word bedoel die verandering van instelling wat by die kunstenaars of skrywers tot uiting kom. Baie jong outeurs het deur 'n universitêre

opleiding met die algemene beginsels van dramatiese vorme en styl in aanraking gekom en die studie van die meesterwerke van die wêreldliteratuur het ook op kunsgebied dié geeste verruim. Daar is nog andere simptome wat aandui dat die geestesgesteldheid van baie Afrikaners tekens van rypheid begin vertoon. In hierdie verband wil ek enkel wys op die besadigde elemente in die Afrikaanse Beweging wat na samewerking soek met andere volksdele en wat op politieke terrein tot uiting kom in die koalisie tussen Smuts en Hertzog in 1934. D.F. Malherbe het in hierdie stryd duidelik party gekies wat in sy werke tot ontlading kom. Die poësie staan in daardie tyd reeds volledig in die lig van die kunsdrang. Die toneel genees maar stadig van sy kindersiekte en bly nog die troue dienaar van andere meesters dan die kuns. Die rede waarom ek D.F. Malherbe as 'n oorgangsfiguur beskou, moet nie gesoek word in die hoër gehalte van sy dramas, sodat hy as dramatiese kunstenaar bo sy voorgangers sou uitsteek nie. Ener syds sluit Malherbe se kuns nog aan by die didaktiese groep en ander syds is in sy dramas duidelike spore van hoër kunsaspirasies te vind. Malherbe was deur sy studielewe miskien in die gunstigste posisie om met die meesterwerke van die wêreldliteratuur in aanraking te kom. Malherbe is egter te sterk Nasionalis en te min besielde kunstenaar om tot suiwer dramatiese kunsskeppings in staat te wees. Dit maak hom tot oorgangsfiguur. Dat hierdie indeling vir die poësie nie opgaan nie, is duidelik. Omstreeks dieselfde tyd ontstyg enkele digters die atmosfeer van die verbygaande emosies. Hierdie kunswerke het ontstaan uit suiwer estetiese sielsontroeringe, en kan met die beste in die hedendaagse Europese letterkunde op daardie gebied vergelyk word. Die ontwikkeling van die dramatiese kuns is traer omdat hierdie genre meer gebind is aan die smaak van die publiek dan die poësie.

Die laaste periode waarin ek enkele „ernstige pogings” bespreek, vind uit die voorafgaande sy verklaring. Hierdie dramas is bewyse dat die Afrikaanse drama sy jeug-

periode begin ontgroeï en dat die dramatiese werke uit kunsdrang voortkom. Afgesien van die onvoldraenheid en die tekort aan dramatiese eeggingskrag van die dialoog, kan 'n mens vreugdevol gestem wees met die estetiese verandering in die instelling van die skrywers ten opsigte van die dramatiese kuns. Juis om die erns waarmee die drie skrywers na die Tweede Wêreldoorlog te werk gegaan het, laat 'n mens die hoop koester dat jy ook in die dramatiese kunsgenre 'n opbloeï mag verwag.

Hiermee het ek die redes aangegee, waarop die indeling van hierdie deel berus. Die uiteindelijke doel is om die innerlike ontroering waaruit die toneelspele voortgekom het, na te spur.

Dat ek juis die Bybelse drama as voorbeeld gekies het om hierdie groeiproses na te gaan, het 'n tweevoudige verklaring. Eerstens is dit 'n uitdrukking van die godsdienstige geaardheid van die Afrikaanse volk en vervolgens vind ek in die Bybelse drama die beste weergawe van die ontwikkeling wat die Afrikaanse volk gedurende die afgelope 25 jaar deurgemaak het.

Die oplewing van die Bybelse dramatiek is nie 'n uitsluitende Afrikaanse verskynsel nie. In Frankryk het enkele vooraanstaande dramaturge die Bybelse genre beoefen, maar hulle staan alleen. In Vlaandere is die toestand anders. Elders is gewys op die veelvuldige ooreenkomste tussen die Afrikaanse en die Vlaamse Beweging. Die uitoefening van die Bybeldrama kan aan hierdie parallel toegevoeg word. Albei volke is diep godsdienstig; die godsdiens is dus 'n rykdom van die volk en die besef van daardie waardes moet die volk tot selfbewussyn bring. Toe die twee volke plotseling uit die kulturele afsondering waarin hulle verskillende eeue geleef het, opgeneem is in die midde van die moderne geestestrominge, het daar natuurlikerwyse godsdienstige konflikte in die gemeenskap ontstaan deurdát een groep die moderne lewensbeskouing wil aanneem en die andere die godsdienstige lewensopvatting as 'n volksgoed en die teen die a-religieuse, buitenlandse invloede wil verdedig.

Die Vlaamse Bybeldrama staan egter meer buite die sfeer van die strydgewoel. Die kunstenaars is geïnspireer deur die ge-

loofslewe van die volk, waarin die kunstenaars self ook groot geword het. Daarom kom in die Vlaamse dramas meer die neiging tot speel tot uitdrukking. 'n Sprekende voorbeeld van die weerspieëling van die Vlaamse volksaard in die Bybelse drama is Felix Timmermans se „En waar die Sterre bleef stille staan”; sowel die natuurlike gevoel vir humor as die volkspiëteit word hierin verbeeld. Andere Vlaamse skrywers wat die Bybelse genre in die dramatiese kuns beoefen het, is o.a. R.Verhulst, R. de Clerck en C. Verschaeve.

Die sfeer in die Afrikaanse Bybeldrama is ernstiger. Op die eerste plek staan dit nou in verband met die verset teen die moderne lewensbeskouing. Vervolgens ook vind dit sy verklaring in die godsdienstige geaardheid van die Calvinisme.

Van huisuit is die Calvinis afkerig van die toneel en van die Bybelse toneel in die besonder. Die Bybelse spele het dan ook slegs genade in sy oë gevind om die sedelike strekking wat aan hierdie spele toegevoeg kan word.

EERSTE HOOFSTUKDIE BYBELSE DRAMASA. Die Bybelse Drama en die Probleem-drama

Die eerste Bybelse dramas het nie uit kunsoorwegings ontstaan nie. Die skrywers bestudeer nie die dramatiese konflikte in die H.Skrif nie maar probeer om in die Bybel analoë voorbeelde te vind om 'n antwoord te gee op die talryke vrae wat in die nuwe omstandighede vir die Afrikaner oprys. Die problematiek bly hoofsaak gedurende die eerste periode van die Bybeldrama. Hieruit word dit gebore. Tegnies val geen verandering in die behandeling van die onderwerp waar te neem nie. Die spele bly in die begin geheel in die lyn van die historiese verhale in dialoogvorm, naderhand kom enige verdieping. Die verloop van die handeling, die bou van karakters en die inhoud van die dialoog is geïnspireer deur die sedelike effek.

a. Liefde- en Huweliksprobleme

In die lig van die moderne lewensbeskouing voel baie Afrikaners die prysgee van die godsdienstige lewensgewoontes soos 'n geestelike bevryding. Die neerslag hiervan is te vind in die oplewing van die meer liggaamlike neigings in die openbare lewe. Hierdie neigings is so oud soos die mens en die Christendomsbeskou die ongeordende inwilliging as sonde. Vir die moderne mens is die begrip „sonde" 'n Middeleeuse vooroordeel. Die opvoeding van die jeug ondergaan die invloed van hierdie geestelike verandering. Die omgang tussen die jeug word vryer en die onvermydelike gevolg is dat baie ligsinnige huwelike aangegaan word, wat op die wankelende fondament van sinlike aantreklikheid opgerig word. Sowel die liefdeverhoudinge tussen jeugdige persone as die noodsaaklike gevolge vir die gehuwdes stel die geestelike leiers van die volk voor grote probleme. Ook die moderne mens het sy moeilikhede: die enigste uitweg uit daardie huwelike is dikwels die egskedding. Maar indien daar kinders is? 'n Vryere lewensmoraal word onder die druk van omstandighede nagestreef en die sedelike gewete pas hom

hierby aan.

In hierdie tyd word ook die eerste keer in die Afrikaanse poësie 'n verheerliking van die erotiese liefde gehoor. Ook in die romanskuns vind hierdie lewensbeskouing sy weerklank. E.W. Fichardt poog in "Onder die Olyfbome" (1922) om die moderne mens in 'n roman uit te beeld. Met onbevangenheid behandel hy die huwelikslewe en die seksuele verhoudings. Hy hekel die konvensionele opvattinge. 'n Andere beskrywing van 'n moderne, oorbeskaafde milieu word beproef deur Marie Linde in "Onder bevoorregte mense" (1925). Reeds in die titel word die verhouding ten opsigte van daardie vry geeslose omgewing uitgedruk.

Die reaksie van kerklike kant laat nie op hom wag nie. Behalwe ernstige werke met geestelike voorligting het enkele predikante ook die toevlug geneem tot die toneel.

Ds. P. de Waal: "Delila" (1926)

Ds. de Waal het reeds in 1922 'n begin gemaak met sy werksaamheid op die toneel. "Ongeswaai" en "Die Bekeerde Jodin" is suiwer sedelesse. In 1926 verskyn van sy hand geheel in dieselfde lyn die eerste Afrikaanse Bybeldrama: "Delila". Die doel is om die ligsinnigheid van die jeug in sake van "minnehandel" aan te toon. Met nadruk waarsku Ds. de Waal teen die verraderlikheid van sagte vrouearms wat blinde hartstogte wakker roep, die gesonde verstand benevel en die minnaar in 'n ongelukkige huwelik stort. Om die bedoeling beter te laat uitkom, teken De Waal 'n wit-swart teenstelling tussen die sedige Ester en die dartele Delila. Na innerlike dramatisering word nie gestreef nie; die karakters handel soos poppe in die plan wat De Waal vir hulle uitgestippel het. Die Afrikaanse agtergrond waarteen hierdie Bybelse gebeurtenis geprojekteer word, is duidelik sigbaar. Dit is 'n kenmerkende eienskap van die Bybelse dramas uit hierdie periode.

Ester kom uit 'n huiselike omgewing wat 'n afbeeldsel is van die plaaslewe. Daar heers nog die gesonde godsdienstige lewensopvatting. Ook Simson stam uit daardie wereld, maar het onder die invloed van "vreemdelinge" geraak. Hy sien geen gevaar in die vriendskap met die Filistyne nie. Hy vertrou op sy liggaamskraf. In die land van die Filistyne word die lewe van die grootstad

maklik herken en die Filistynse Delila is 'n reële gevaar vir die morele gesondheid van die Joodse seuns. Die gehele spel is aan die morele strekking ondergeskik gemaak. Die verloop van die handeling is vry eenvoudig:

Ester openbaar in 'n monoloog haar liefde vir Simson, maar word dan deur 'n Filistynse seun lastig geval. Op die kritieke moment verskyn Simson op die toneel en jaag die lafhartige aanrander op die vlug. Daarna kom dit tot 'n kort en kragtige liefdesverklaring tussen Simson en Ester en 'n oomblik later gee hulle mekaar die troubeloftes. Simson vertrek teen die wil van sy ouers na die land van die Filistyne. P.de Waal gebruik die geleenheid om 'n vermanende woord tot Simson te sê.

In die stad van die Filistyne word Simson geweldig bekoor deur die sinlike skoonheid van Delila en ondanks sy liggaamskrag lê hy spoedig magteloos in die arms van die heidense meisie. Hy sien die verraderlike karakter van die liefde nie en terwyl hy op haar skoot aan die slaap raak, knip Delila sy hare af en lewer hom oor aan die Filistyne.

Terwyl Simson aan die maaltien staan, trek sy lewe aan sy blinde oë verby. Wanneer sy gedagtegang by Ester gekom het, verskyn sy eensklaps in die tronk. Die trou van die verstote geliefde tree duidelik aan die lig, veral wanneer Delila op die toneel verskyn, juis op die oomblik dat Ester in Simson se arms val. 'n Vegparty tussen die dames volg. Met die hulp van 'n slaaf, wat Ester saamgebring het, word Delila gebind en opgesluit.

Die volgende toneel toon nog eens die standvastige trou van Ester, wat as 'n seun verkleed is en met Simson ondergaan in sy wraak op die Filistyne.

Die dramatiese waarde van hierdie soort werk is duidelik nul. Van innerlike struktuur is geen sprake nie. Hierdie spel is tpeënd vir baie probleem-dramas uit hierdie tyd.

J.A.Kotze: „Liefde Versmaad” (1927)

Geheel in dieselfde gees is „Liefde Versmaad” deur Kotze. Ook hier vorm die erotiese liefde die grondtema. Niks word ontsien deur die heidense meisie, Lila, nie; selfs die

profeet Jeremias is nie beveilig teen haar hartstog nie. In die uiterlike intrige word aangetoon hoe die ontroue Jode met die heidense Baäldienaars, wat in die land van die Jode leef, saam span teen die Godsgesant, Jeremias.

Dit is 'n pretensielose stuk, waarin die ontroue gedrag van die afgedwaalde Jode met swart kleure geskilder word net soos die sinlike liefde van die jeug. Die sedes is onmiskenbaar die volgende: goddeloosheid word gestraf.

Jac.J.Müller: „Die Doper of die Herodes-treurspel” (1928)

Ds.Müller sien in die ongeoorloofde verhouding wat tussen Herodes en die geskeie vrou van sy broer Filippus bestaan, 'n voorafbeelding van baie moderne huwelike. Die misdaad van Herodes teenoor sy broer word in die huwelik self gestraf. Herodias is 'n goddelose vrou, wat met hartstog teen die godsdiens te kere gaan. Waarskynlik het Ds. Müller dergelike gevalle in sy eie omgewing waargeneem en is hy aldus geïnspireer tot sy treurspel. Herodes is die berouvolle, teleurgestelde eggenoot. Uit blinde hartstog het hy die vrou van sy broer getrou en nou is hul huwelik ten einde. Die omstandighede laat nie meer toe dat hulle van mekaar skei nie:

„Nee vrou, ons sal nie skei, Salome is daar nog....
 „Waar alle bande breek, sal sy nog bind.”

Hierdie huwelik sal Herodes uiteindelik in die ewige ongeluk stort.

Müller besit 'n grotere dramatiese talent as sy voorgangers. Hy weet in 'n sekere mate hoe om van sy morele strekking los te kom en probeer, met 'n mate van sukses, aan die konflik 'n sielkundige fundering te gee. Veral die Herodes-figuur is harmonies opgevat. Hy maak die kern van hierdie treurspel uit. Omdat al die geskiedskrywers van die Afrikaanse letterkunde oor hierdie spel met 'n mate van goedkeuring geskryf het, wil ek 'n uitvoerige bespreking laat volg, wat eintlik nie in ooreenstemming is met die eintlike waarde van die spel nie.

Herodes is moeg van die landsbestuur en word deur Herodias getroos. Maar in sy hart twyfel hy aan haar liefde; hy dink dat sy hom uit berekening getrou het. Die diepste oorsaak van sy moegheid is egter die gewetenswroeging oor die mis-

daad wat hy vyftien jaar gelede teenoor sy broer gepleeg het. Die vermoedens word in 'n twisgesprek tot sekerheid, maar dit is nou te laat om te skei.

Na hierdie goeie onthulling van die verhouding tussen Herodes en sy vrou vind die aankondiging van Johannes plaas. Die koms is nie gemotiveer en die tyd tussen die aankondiging deur Salome en die opkoms is onverklaarbaar lank. Ook die onthulling van sy geestelike sending is te lank en omslagtig. Hierna gaan Johannes oor tot die uitvoering van sy sending. Hy vermaan albei. In die mate dat hy veld wen by Herodes, ontwikkel hy verset by Herodias. 'n Twisgesprek tussen Johannes en Herodias bring die eerste bedryf na sy klimaks. Dan maak Müller 'n strukturele fout in sy Johannes-karakter: om die omkeer in die handeling te laat volg, laat hy Johannes sy selfbeheersing verloor en sowel Herodias as Herodes vervloek. Herodes word toornig om die vervloeking en laat Johannes in die tronk opsluit.

Hierdie eerste bedryf is onteenseglik die sterkste gedeelte uit die hele treurspel en bevat, die dialoog buite beskouing gelaat, goeie dramatiese kwaliteite: die eksposisie is volledig, die handeling styg geleidelik tot 'n klimaks en skep die vereiste spanning vir die volgende bedryf. Die twis tussen Herodes en Herodias en tussen Johannes en Herodias word boeiend. Die verwikkeling het 'n persoonlike vorm in die karakters aangeneem. Daar kan ewewel talryke besware aangevoer word. Enkele het ek in die loop van die samevatting van die handeling gegee. Hierby kan toegevoeg word die gemis aan atmosfeer, waarin die handeling afspeel. Die tuintaferreel bring die toeskouer in die onmiddellike nabyligheid van die plaas. Die aristokratiese sfeer ontbreek. Nog skerp word hierdie gemis aangevoel sodra Johannes as 'n bedelaar deur prinses Salome, wat die voordeur oopgemaak het, by die koning aangemeld word. Ook die taal van koningin Herodias is nou verwant aan die taal van 'n vulgêre vrou. Die grootste tekort sien ek in die motivering van die omkeer in die handeling. Dit is 'n strukturele swakheid in die bou. Die dialoog is egter in staat om alle dramatiese waarde

van die treurspel te vernietig.

Die gespleteheid wat reeds in die titel merkbaar is, tree duidelik aan die lig in die tweede bedryf. 'n Langdurige gesprek tussen Johannes en sy leerling Teofilus neem die vorm van 'n nuwe eksposisie aan. Johannes twyfel aan sy sending. Sal sy dood waardeloos wees? Later, wanneer Teofilus vir hom die dade van die Messias verhaal het, kom Johannes tot rus en aanvaarding.

Met die opkoms van Herodes vind die handeling weer voortgang. Nuwe verwikkelinge word nie bereik nie. Die tweede bedryf herhaal die handeling van die eerste bedryf.

Die derde bedryf is wel die swakste. Herodes vier in sy huisgesin met sy Romeinse vriende sy verjaardag. Die gesprekke is sonder inhoud, vervelend, spanningloos. Die ~~was~~handeling verloop tam en sonder besieling. Die ordening van die omstandighede waarin Herodes tot sy noodlottige keuse gedwing word, is knap in mekaar gesit. Die spot van sy Romeinse vriende, sy eergevoel, die wyn en sy liefde vir Salome oefen swaar druk uit op Herodes se swakke wilskrag. So oorwin Herodias. Die sameloop van omstandighede trek soos 'n onontkombare noodlot bo sy beslissing saam. Herodes se geestelike ondergang word hierdeur bepaal.

Hiermee het Jac.J.Müller nie allen die eerste werklike Bybelse drama gelever nie, maar ook die predestinasieleer van die Calvinisme tot 'n aanskoulike realiteit gemaak. Die karakter van Herodes is die sterkste eienskap van die treurspel.

Die toon van die gesprekke is ondramaties. In Johannes tree soms die predikant na vore:

"Herodes en Herodias, jul staan
Hier met die oof van God op jul gerig,
En het Sy hand reeds wrekend uitgestrek
Oor jul, oor sonde lank gelee bedryf,
maar nooit bely en onvergewe nog."

Woorde soos "deur-vuur-en-hel-verskrikte tong" en "kerkmuis-Jood" spreek vir hulle self. Die taal van die koningin is amper skrik-aanjaend: "Hoe lieg so 'n lae boef", "O dolle maangeraaakte", "... met wie 'n mens nie eensmeerd gemeenskap nie kan hê"

Die gebruik van rym en ritme maak die spel ongenietbaar. Müller

besit nie die gawe van die dramatiese woord nie.

b. Regeringsprobleme

In 1928 het die toestand 'n heel andere voorkoms as tien jaar gelede. Die kerkstryd tussen die ortodokse en vrysinnige gelowiges het weer in alle hewigheid opgevlam. Op politieke gebied word die druk van kerklike kant deur verskillende groepe as 'n hinderpaal vir nouere samewerking met andere volksdele gesien. Die inwendige verdeeldheid wat reeds in die voorgaande dramas tot uiting gekom het, skep ook nuwe probleme vir die Afrikaanse regeerders. Die verantwoordelikheid weeg swaar en sommige geeste realiseer baie lewendig die gevolge van 'n breuk tussen staat en godsdiens. Hierdie probleem word aangeroer in W.J. Pienaar se „Saul“.

W.J. Pienaar: „Saul“ (1928)

Sachius en Iscariot, twee Joodse ouderlinge, verteenwoordig die twee geestesrigtings in die Joodse volk. In hulle gesprek word die gemoedstoestand waarin Saul verkeer, uiteengesit. Saul het 'n Godversaker geword. Iscariot, wat gesteun word deur die buitelandse Doëg, oefen 'n verderflike invloed op Saul uit. Aan die andere kant staan die Profeet Samuel met die gelowige Jode. Sy invloed word gesteun deur Saul se huisgenote. Saul gedra hom reg vanaf die begin soos 'n verdoemde. Die een misdaad volg op die andere. Geleidelik aan sink hy in 'n waas van waansin, wat hom daelank soos 'n bose gees op sy rusbank neerwerp. Hierdie tonele van boosheid word afgewissel met vlae van angs en berou, wat telkens deur die koms van Samuel veroorsaak word. Die oorsaak van sy inkeer is die vrees om sy kroon te verloor. Die verset hierteen neem steeds opnuut die oorhand. Wanneer alle hoop ydel is en sy ondergang sekerheid geword het, stort hy hom in die swaard.

Pienaar het die sielegang van die verdoemde Saul wil nagaan, wat van die pad van Jehowa afgewyk het en nie na die raad van Sy Profeet wil luister nie. Hoe sterk die idee van die voorbeskikking in die konsepsie van die skrywer aanwesig was, spreek duidelik uit die woorde van Sachius:

„Altyd was daar by my die gevoel, dat jy soos ek, met Saul

en Israel maar soveel speelballe in die hand van die noodlot is".

Hierdie dramatiese tema is te groot vir die maat van Pienaar. Hoewel die sentrale konflik aanwesig is, word die handeling in die eksposisie aanstonds na die hoogtepunt gevoer. In die volgende bedrywe vind geen verdere groei en ontwikkeling plaas nie: die handeling dobber op en neer. Selfs 'n ordening van steeds grotere misdade word nie nagestreef nie. Die sielskonflik van Saul bly aan die oppervlakte.

Teenoor die rasende Saul maak die ou profeet Samuel 'n skamele indruk. Hy is 'n vermoeide grysaard sonder geeskrag, wat jammer oor die verlede en nie in staat is om die medegevoel by die gehoor op te wek nie.

"Saul was tog eens so 'n goeie man en nou...."

Hy verwyt Saul sy afdwaling maar dan word hy sag soos 'n swak ou man. Pas in die laaste gesprek spreek Samuel feitlik ten spyte van homself die beslissende woord uit, wat ons van die begin af verwag het: " 'n ander het die kroon ontvang". Die konflik het in Saul geen lewende werklikheid aangeneem nie. Hy gaan te kere en val op sy knieë. Hoe weinig tragies die houding van Saul is, spreek uit die slot:

Saul: (wil nog eenkeer die waarsegters gaan raadpleeg)
 "Nee, Jacob, nee. Jy moet my laat gaan: my beker
 is al tot oorloeps toe vol en nog 'n druppeltjie
 daarin voordat ek sterf doen daar nie veel toe nie"

Ondertussen maak Pienaar baie gebruik van kunsmatige middele om die gemis aan innerlike spanning op te vang. Donderslae en blits, hekse en duisternis, patetiese uitroepe en wapengeweld moet die gehoor in 'n stemming van ontsetting bring. Die dialoog is in ooreenstemming met die hele drama.

c. Grootstad-probleme

Die nadelige gevolge van die trek van die platteland na die goudvelde en die stede is elders beskryf. In verskillende letterkundige werke is hierdie probleem behandel o.a. deur J. van Bruggen. Ook in die toneelkuns het dit P.W.S. Schumann verskillende kere besig gehou.

P.W.S.Schumann: „Die Verlore Seun” (1930)

Soos reeds duidelik in dierdie werk tot uiting kom en bowedien deur sy latere toneelwerke bevestig word, hou Schumann hom by voorkeur besig met die ontaarding van baie Afrikaners wat na die Rand verhuis het. In die inleiding op „Katrina” spreek Schumann van „kulturele verbastering en menslike elende” wat deur „Engelse en buitelandse invloede” veroorsaak word. Die oplossing wat hy vir daardie ontworteldes voorstel, is dat hulle liever terug plaastoe moet gaan om hul siel terug te vind.

Die gelykenis van die verlore seun in die Bybel wil 'n beeld gee van die stryd van die christelike siel, wat te midde van die genoeëns van die aarde die pligte jeens God vergeet, maar later tot inkeer kom en weer liefdevol deur God aangeneem word. Schumann maak gebruik van hierdie gelykenis, maar verander nie alleen die simboliek nie, dog ook die hele Bybelse atmosfeer. Feitelik word hierdie verhaal in sy bewerking die geskiedenis van die plaasseun wat aan sy goeie volkstradisies ontrou word, in die geselskap van vreemdes ondergaan en moreel gebroke huistoe kom. Ons het meer met 'n probleem-drama dan met 'n Bybeldrama te doen.

Die opset van die spel is eenvoudig. Schumann belig enkele episodes uit die verhaal. Joël, die jongste seun, het deur vreemde vriende van die plaaslewe vervreemd geraak en ken slegs een verlange: stadtoe gaan. Eliab, die oudste seun, is boer met hart en siel. Hy het 'n harde kop en is genadeloos teenoor sy broer. Die spanning wat tussen die broers hang, breek los in 'n woordetwis; slegs deur die tussenkoms van Sara, die suster, word 'n vegparty voorkom. Die twis is baie lewendig. Eliab is streng en gewelddadig, Joël daarenteen ligsinnig en sarrend. Die dialoog verloop vlot en die karakters is vasomlyn. Soms word die toon egter pateties:

Eliab: „Los my, Sara, laat ek eenmal 'n end aan hom maak en dan in die gebergte vlug”.

Dergelike uitlatings is ondeurleef. Ook vervlak die dialoog soms tot praterigheid.

Vader Elieser is die bekende ou-boertipe: trots op sy voor-
geslag, 'n patriarg op die plaas. Elieser sien die toestand
van Joël in en weet dat daar slegs een oplossing is om hom
die waardes van die plaaslewe te laat beseef; Joel moet deur
ervaring leer. Sy houding word egter sielkundig onjuis,
wanneer hy weier om die beslissende woord uit te spreek op
die oomblik dat Joël, ontroer deur kinderlike aanhanklikheid,
sy vertrek in die hande van sy vader le. Elieser weet dat
die stad sy seun sal ruïneer, tog se hy die woord nie.

Die tweede toneel laat Joel sien in die ellende, waarin hy
beland het deur sy vriende. Nou het hy geen geld meer nie,
dus ook geen vriende nie. Hy is die wanhoop naby. Die hande-
ling wat Schumann uitbeeld, is eintlik 'n smakelose,
makabre grap: Joel wat met selfmoorplanne rondloop, wil nog
eenkeer sy vroeëre vriende uitnoodi, hierdie keer op 'n
feesmaal waar gras opgedien word. Op die laaste oomblik
word Joël deur die troue plaasslaaf, Eli, gered.

Die morele strekking is tasbaar.

Die derde bedryf vertoon die tuiskoms.

Behalwe die enkele goeie eienskappe beteken hierdie spel wei-
nig. Dit is te episodies en die morele strekking dood veral in
die tweede en derde bedryf, elke hoër kunsaspirasie.

d.P.W.Botha: „Die Stryd om die Troon” (1930)

Dit is 'n ander Saul-drama. Soos Botha in sy voorwoord
aandui, wil hy 'n verwerking gee van die tema: „opregte vriend-
skap skitter wanneer dit die toets van smart en ontbering moet
deurstaan.” Hiermee wyk hy bewus af van die Bybelse dramatiek
en konsentreer sy handeling op die vriendskapverhouding tussen
Dawid en Jonatan. Nóg Dawid nóg Jonatan is die sentrale figuur.
Meer inhoud hoef dan ook nie in hierdie swak werk gesoek te
word nie.

Saul set die hele verloop van die handeling uiteen terwyl
hy in die kamer van Jonatan op en neer wandel:

„As my doel misluk, sal hy die troon vir 'n dwase
vriendskap verruil..”

Dieper insig in die houding van Saul word nie nagestreef

nie. Saul probeer om deur redenering, deur sy vaderlike en koninklike gesag en ten slotte deur dreigemente Jonatan van Dawid los te maak. Wanneer hy nie slaag nie, begin die intrige om die skuilplaas van Dawid uit te vind. Abner is Saul behulpzaam. Ook Migal weet waar haar eggenoot skuil gaan. Dawid verskyn heimelik in die paleis. Die handeling vertoon geen teken van verdieping nie. Wanneer Botha hom iets diepers dan 'n uiterlike intrige-verwikkeling waag, kom sy onvermoe aan die lig. Abner versin 'n lis om Migal 'n samekoms met Dawid te laat reël. Migal is oortuig van die slegte bedoelings van Abner, tog glo sy hom en wil Jonatan nie die geheime ooreenkoms meedeel nie. Wel sê sy vir die dienaar Ebed:

"O Ebed, jy moet tog jou bes doen om hom te help as Abner hom vanaand wil vermoor."

Dawid daag op maar ontsnap aan die hand van die moordenaar. Die tweede bedryf is moontlik nog swakker: Saul en Abner is twee booswigte wat die priester Agimeleg vermoor en die lewe van 'n onskuldige belaag. Hulle skrik vir niks terug nie.

Die derde bedryf staan los van die voorafgaande: die vyande val die land binne, Saul en sy seuns verloor die lewe. Dis moeilik om in hierdie spel dramatiese eienskappe te ontdek.

Die geestesverandering is dus duidelik in die toneelwerke uitgedruk. In verhouding met die historiese toneelspele uit die taalstryd-periode kan van verruiming en verdieping van die belangstelling gepraat word. Die skrywers is egter nog vol van die sedelike taak wat die toneel moet vervul en daarom is hier van kunsontroering wat 'n uiting in 'n dramatiese skepping soek, geen sprake nie.(1)

(1) G.M.J. Slabbert: "Theodora" vermeld ek hier slegs om volledig te wees. (1936)
 Ds. A. J. V. Burger: "Jefta", "Dawid", "Moses", "Rut", "Naaman" (1946) sluit hierby aan en het alleen betekenis as Bybelse geskiedenis.

B. 'n Oorgangsfiguur

Indien ek D.F. Malherbe as 'n oorgangsfiguur in die ontwikkeling van die Afrikaanse drama beskou, dan word dit tot 'n seker mate geregverdig deur die verbreding wat die dramatiese vorm in sy werk ondergaan het. Veral in sy Bybelse dramas kom die strewe na 'n meer artistieke vorm tot uiting en keer hy hom bewus af van die dikwels oppervlakkige, sielkundige realisme wat veral in Suid Afrika in die lig van die oombliklike nood staan en baie lering bevat.

'n Persoonlikheid soos Malherbe was, sowel deur sy posisie as deur sy opleiding, in die bepaalde omstandighede waarin die letterkunde hom hier in Suid-Afrika bevind het, noodsaaklik 'n man wat in die brandpunt van die belangstelling gestaan het. Gedurende sy lange loopbaan en veelvuldige aktiwiteite het Prof. Malherbe die teoretiese kennis van die toneeltegniek en van die verskillende dramatiese vorme in die wêreldliteratuur daaglik vir oë gehad. Aan 'n dramaturg word egter hoër eise gestel: hy moet op die eerste plek die talente besit wat ingebore is en nie kan aangeleer word. Wel kan iemand die aanwesige talente deur studie en besinning verdiep. Dit is 'n algemene verskynsel onder die dramaturge. As dramaturg mis Malherbe ewenwel hierdie vermoë om 'n objektiewe werklikheid vanuit die gesigspunt van die held op te vat en weer te gee. Tog is hierdie vermoë die kern van die dramatiese talent. As kunstenaar is Malherbe te liries en in sy dramatiese werke sweef telkens algemene stemminge in plaas van karakters en dramatiese aktiwiteit. In hierdie stemminge tree Malherbe reëlmatig self in die persoon van die helde op. Die liriese dele as sodanig is ook maar min bevredigend; die digterlike ontroerings is gewild en skep die indruk van beredeneer te wees. Dit blyk veral uit die onsuiver taalgevoel, waardeur hy verleë word tot ondeurleefde, patetiese woordgebruik.

Malherbe is op die eerste plek 'n nasionale figuur. In sy werk is die hartslag van die volksberoerings uiters voelbaar.

Nie slegs die ideale van die Afrikaanse volk kies hy reëlmatig

as tema vir sy werke nie, maar uit die manier waarop Malherbe sy onderwerpe behandel, sien hy hom as die man wat leiding aan die volk moet gee. Aldus is die werke van Malherbe nog stewig in die tradisie gewortel.

In 1934 word groot beroering in die geledere van die Beweging veroorsaak deurdat die meer besadigde elemente van die Nasionale Party samewerking met die Engelssprekende volksdeel seek. Hierdie samewerking kom tot stand in die koalisie tussen Smuts en Hertzog. Die reaksie van Malherbe vind 'n mens veral in sy roman „Die Profeet” (1937) uitgedruk. Dat Malherbe homself as die profeet van sy volk sien, kan reeds met enkele aanhalings aangetoon word: „In die politieke knoeierye”, sien Jeremias, „die ondergang van Juda.” Hy bid tot Jehowa „om genadig te wees....vir die regeerders^{wat} verhard van sin, na valse raad luister”. „Die onderduimse plannesmedery om 'n verband te maak met Ammon, Titus en Egipte” beskou Jeremias as goddeloos: „Daar bestaan 'n muur van skeiding... Daar is nie plek vir verraaiers nie...” Wanneer die verbond tog gesluit word, kla hy: „Dan is dit uit met my arme volk... en nou weer gaan ons die hand vat van die eertydse verdrukkers van.....”.

Malherbe sien hom dus duidelik as die voorvegter van sy volk; 'n eerlike oortuigde stryder, besiel met die vuur van die ou Profete, maar vir die kunsgevoel weining bevredigend. In die realistiese dramas wat Malherbe geskryf het, word nie die groot kwaliteite van Shaw, Ibsen of Strindberg gevind nie. Nêrens voel ons die verpletterende werking van die omstandighede op die lewensgeluk van die helde nie. Die twee eerste Bybelse dramas wat Malherbe in sy liries-realistiese styl geskryf het, mis elke teken van 'n ordening van omstandighede soos enigsins in die laaste bedryf van Jac.J. Müller se „Die Doper of die Herodes-treurspel” nagestreef word. Op dieselfde wyse word die dramatiese waarde van sy volgende werke waarin hy aansluiting seek by die klassieke vorm, deur die gemis aan konsepsie-vermoë in hoe mate verminder. Behalwe die teoretiese verbreding van die vorm dra die toneelwerke van na die Tweede Wêreldoorlog weinig positief by tot die vorming van die Afrikaanse kuns-drama. 'n Ontleding van sy

Bybeldramas sal dit aantoon.

"Amr²ach die Tollenaar" (1935)

Die eerste Bybeldrama wat D.F. Malherbe gepubliseer het, is "Amr²ach die Tollenaar". Soos opgemerk sluit hierdie drama wat vorm betref nog aan by die vroeëre dramatiese vorm van Malherbe se werke. Die hooftema wat in die sentrale konflik uitgewerk word is die botsing tussen Amr²ach se liefde vir sy vrou, Miriam, en sy geldsug, wat hom van sy hooggestemde vrou vervreem het. Die tema is dus nie spesifiek Bybels nie, maar ontleen aan die daaglikse lewe. Ook die karakters van andere spelers is aan die volk ontleen: 'n bakker, skoenmaker en 'n danseres, verder 'n arm boer, 'n tollenaar en 'n soldaat. Die gebeurtenis is ontleen aan die Bybelse geskiedenis in so verre dit sou afgespeel het in die jeugdige Christen-gemeente te Jerusalem tussen die dood en die verrysenis van Christus. Opmerklik is dat die konflik in Amr²ach, nieteenstaande die motivering van die houding van Miriam, suiwer natuurlik is. Twee passies stryd in die hart van Amr²ach met mekaar om twee verskillende besittings, wat hy egter nie albei kan besit nie. Na albei word hy in alle hewigheid aangetrek. 'n Suiwer sielkundige botsing het in Amr²ach tot ontwikkeling gekom wanneer hy aan die toeskouer voorgestel word.

Jotam, die vader, kyk toe hoe Amr²ach sy geld tel. Jotam is die bekende vader-tipe: godsdienstig en vaderlandsliewend, wys en vol lydsame goedheid vir sy kinders wat nie in sy voetspore wil wandel nie. In die gesprek kom die eerste neue-konflik van die drama tot uiting, nl. die nasionale verset van die Jode teen die Romeinse oorheersers. Amr²ach dien die vyand om geldelike gewin en verdruk sy volk. Daarna tree die hooftema in die gesprek op die voorgrond. Amr²ach ly swaar onder die vervreemding van sy vrou. Die opkoms van Mattan, 'n arme boer, belig die karakter van Amr²ach. Hy is 'n genadelose geldeiser, wat spot met die bloed van sy arm landgenote. Mattan is Christen. Hy is die wonderbaar genese blinde en het die nuwe godsdiens omhels. Sy persoon bring die entoesiasme van die jeugdige Kerk in die handeling. 'n Nuwe konflik

word aangeraak, nl. die stryd tussen die Jodendom en die Christendom. Die teenspeler van die Christene is die Fariseër, Eljakim, terwyl die Romeinse offisier, Lucius, wat alleen maar gekarakteriseer word deur sy sinlike hartstog vir die Joodse danseres, Zillah; as teenspeler van die vaderlandsliewende Jotam gesien kan word. Hierdie neue-handelinge word voortdurend tussen die hoofhandeling deur gemeng en onderbreek die stadige ontwikkeling. Die doel hiervan is waarskynlik om atmosfeer aan die spel te gee.

Met die verskyning van Miriam leef die handeling op. Daar hang reeds 'n spanning tussen haar en Amrach. Amrach pleit met al die aandrang van sy verliefde hart, maar vergeefs. Miriam bly ongenaakbaar vir hom. Sy voel geen liefde vir haar wêreldgesinde eggenoot nie. 'n Voorbeeld van christelike huwelikstrou is Miriam dus nie. Origens is sy net soos die andere Christene 'n min of meer geëksalteerde persoonlikheid, wat 'n dweepsieke indruk maak. Sy is troosteloos oor die dood van Christus en val fel uit teen die Fariseër. Sy eis van Amrach dat hy sy geld prysgee en ook Christus volg. Dan kom die neue-handelinge weer in die aandag.

Die tweede bedryf begin weer met 'n venynige skildering van Amrach se gelddors. Hy word vir ons 'n onmenslike, gedenasionaliseerde Jood, amper 'n monster, waarvoor 'n mens geen medelye kan voel nie. Die anti-semitisme kom sterk tot uiting net soos die afkeer vir die manne wat in Amrach gekenskets word. Amrach is geen held wat die sentrale figuur van die konflik mag wees nie. Skakespeare maak sy "bloeddorstige" Shylock tot die ver naamste teenspeler. Amrach vertoon sekere ooreenkomste met Shylock.

Zillah, wat agtervolg word deur Lucius, neem haar toevlug in die kamer van Miriam. Sy is die speelman-figuur wat reëlmstig in Malherbe se dramas optree.

Kleopas is die teenspeler van Amrach. Hy kom vir Miriam die blye boodskap meedeel dat Christus verrys het. Sy verskyning bring die handeling na 'n nuwe klimaks, wat Malherbe

nie aandurf nie..In plaas dat dit tot 'n hewige gemoedsontlading by Amrach kom, sien hy lydelik toe hoe Kleopas met Miriam in die nag verdwyn.

Die derde bedryf speel die volgende môre af. Amrach het die nag in nagwake deurgebring. As 'n gees sit hy aan sy geldtafel en wag op die terugkoms van Miriam. Een gedagte hou sy gees besig: hy moet Kleopas uit die weg laat ruim.

Lamech kom vir sy dogter soek wat met Kleopas en Miriam verdwyn het. Ook Eljakim is baie ontstel oor die nuwe gerug wat die Christene versprei. Hy sal hulle uitroei en laat opsluit in die tronk. Hierin sien Amrach 'n goeie kans om van Kleopas ontslae te raak. Miriam kom vol vreugde huistoe: die Meester het verrys. Amrach sien in haar geestelike omkeer nuwe hoop, dat sy by hom sal terugkeer. Miriam, besiel met die geesdrif van die eerste Paasmôre, probeer om Amrach oor te haal tot die Christendom. Ook die orige Christene verskyn in die huis van Miriam. Eljakim het sy werk goed voorberei en Romeinse soldate verskyn om die Christene gevange te neem. Ook Miriam word meegevoer. Musiek en sang gee die stemming van die Christene wat om hul geloof vervolging ly, weer. Wanneer Amrach sien dat ook Miriam van hom weggeneem word, word hy amper waansinnig. Hy val uit teen Eljakim. Hy hoor 'n stem wat hom roep. Is dit 'n wonder of 'n teken van sinsverbystering? In ieder geval is die drang na Miriam onweerstaanbaar en hy sluit hom by die nuwe Geloof aan.

Aldus is in die bou en in die ontwikkeling van die handeling baie wesenlike swakhede. Die onderbreking van die hoofhandeling deur nowe-handelinge. Verder die onvermoë om die klimaks in die eerste en tweede bedryf uit te werk en die ontknoping is ook in hoë mate onbevredigend. Amrach gaan nie tragies onder nie. Sy bekering is 'n geestelike redding, waardeur hy bevry word van sy onmenslike geldsug. Malherbe het Amrach te bloeddorstig voorgestel as 'n dramatiese held. Al moet

ek toegee dat die konflik in Amrach suiwer uigewerk is, tog meen ek dat die konflik nie die ontroering van die toeskouers opwek nie. Die offer wat hy vir sy bekering moet bring, kan pynlik wees, maar die toeskouer is bly oor die inkeer van Amrach. Die stemminge waarin Malherbe sy persone hul, kan nie karaktertekening genoem word nie. Al hierdie eienskappe is kenmerkers vir Malherbe se Bybelse dramas. Bou van die drama, die sang en musiek, die karakter-stemminge en die swervende dialoog is nou verwant aan die kunstenaar-temperament van die skrywer, nl. die subjektief-liriese skeppingsdrang. Die liriese gedeeltes van die Bybelse dramas druk die gevoelens van Malherbe uit. Die weinige goeie kwaliteite daargelate bly "Amrach" 'n onewigtige drama.

"Demetrios" (1943)

Hierdie nuwe Bybeldrama sluit volledig aan by "Amrach die Tollenaar". Alleen weet Malherbe hom nou tot een enkele handeling te bepaal. Andersyds is die dramatisering van die handeling afwesig; die hoofkarakter, Demetrios, is baie swaker dan Amrach en die dialoog is nog lirieser. Hierdie werk is van 'n kritiese standpunt van min waarde vir die kuns.

Demetrios, 'n ongelowige goudsmid in Efese, word beheers deur die gedsug, waarop sy roem en eer gevestig is. Sy welstand en mag hang heeltemal af van die gewone volk se geloof in die godin Diana, wie se tempeltjies hy vervaardig. Hy glo nie in die godin nie. maar dit is sy broodwinning. Daarom moet hy die geloof in Diana wat deur die Jood, Paulus, uitgeroei word, aanwakker. Demetrios versin 'n plan om Paulus se prediking lam te lê. Op houterige wyse bring hy sy arbeiders tot 'n sekere entoesiasme: hulle sal die geesdrif onder die talryke besoekers van die platteland ontsteek en so die geloof in die godin laat triomfeer. Die aksie word gestop deur Tocles, die stadsklerk, wat ook 'n Christen is. Na hierdie mislukking bedink Demetrios 'n andere plan: hy huur enkele spioene wat op 'n eensame plek onskadelik sal maak. Voordat hy sy sameswering ten uitvoer kan bring, val sy enigste dogtertjie wat hy baie liefhet, dodelik siek. Die enigste redding is 'n wonderbare Gene-

sing deur die wonderdoener, Paulus. Demetrios kom in 'n pynlike situasie: hy moet kies tussen sy kind en sy silwer. Met die uitroep: "My silwer!" omklem Demetrios 'n tempeltjie en stem in die koms van Paulus toe.

Indien hierdie drama die botsing tussen die heidendom en die Christendom wil uitbeeld dan is dit swak uitgewerk. Die oneerlike heiden interesseer maar matig. Van verwikkeling en klimaks is geen sprake nie. Die handeling self bestaan in 'n uiterlike intrige rondom die afwesige Paulus. Die ontknoping is toevallig en staan buite die spelverband. Die enigste goeie eienskap is die enkelvoudige tema, maar hierdeur kom die dunheid van Malherbe se dramatiese talent aan die lig. Die gesprekke van die eggenote Sirt van die ligsinnige vriendin Ippa en die ou moeder Nestra beteken maar min vir die verloop van die handeling. Veral die massatoneel is uiters swak en sonder besieling.

"Moeder en Seun" (1945)

Twee jaar later publiseer Malherbe weer 'n Bybeldrama: "Moeder en Seun." Dit beteken 'n vernuwing in Malherbe se dramatiese vorm. In baie opsigte herinner hierdie werk aan Vondel. Malherbe verander die prosa-vorm in 'n digterlike versstyl; hy streef 'n ryk-versorgde literere styl na; verder voeg hy 'n reël van die Dogters van Hebron aan die drama toe en kies die handeling en die karakters uit 'n koninklike omgewing. Die mees opmerklieke poging om in die gees van Vondel se dramatiek binne te dring, is die strewe om die konflik deur die verborge inwerking van die hartsogte op mekaar tot stand te bring. In hierdie opsig herinner die listige intrige van Arta in die begin enigsins aan die werking van Bezebub op Lucifer uit Vondel se meesterwerk: "Lucifer". Jammergenoeg het Malherbe nie aan sy hoë ideale kan beantwoord nie. Ek sal 'n meer uitvoerige bespreking van die drama waarin Malherbe hoog probeer opstyg, laat volg:

Maaga, Asa se moeder, is 'n heidense vrou, wat haar posisie aan die hof gebruik om die afgodsdienste in die land van Israel te bestendig. Haar suster, Arta, 'n sieklike verskyning, is bitter jaloers op Maaga. Op 'n huigelaagte wyse probeer sy om vyandskap tussen moeder en seun te saai:

"Jy sal heers met mag van moederskap...
 "Sy koningskap is maar gemaakte reg,
 Sy kindskap is jou onvervalste bloedreg."

Haar fluistertaal vind weerklank in die eersugtige hart van die moeder. Deur middel van die ou-krygsman, Joram, wil sy nou Asa teen sy moeder opstook. Deur te wys op die eervolle posisie wat ^{aan} die jeugdige veldheer, Imri, ~~toegeken~~^{is}, terwyl aan Jotam verbygegaan is, trag sy om Jotam te laat insien dat Imri die maakwerk is van Maaga en die bevel van Asa saboteer. Die troue krygsman deursien die gevolge van sy daad:

"Die seun teen moeder, moeder teen seun, ag Arta".

Maar sodra Asa en Imri op die toneel verskyn, blyk duidelik dat Asa reeds ten volle besig is met die vernietiging van die Astoret-beelde en dat Imri geheel in diens staan van die koning. Die hele Arta-intrige, wat Malherbe as die geheime dryfkrag van die verwikkeling opgevat het, gaan aldus in die leë ruimte verlore. Malherbe het die verwikkeling as volg uitgewerk:

Imri sien in die uitroeiing van die afgodery van 'n militêre standpunt 'n groot beswaar: Die Egiptenare dreig aan die grense en die volkseenheid is meer nodig dan ooit te vore. Daarom moet Asa die uitroeiing van die afgodery wat diep in die harte van sy volk gewortel is, uit opportuniteitsredes uitstel.

(Malherbe het hierdie drama geskryf in die Tweede Wêreldoorlog, toe baie Afrikaners samewerking met die Verenigde Party gesoek het. Hierdie politieke sfeer is miskien in "Moeder en Seun" uitgewerk.)

Daarna verskyn die Profeet, Asarja, op die verhoog en herinner Asa aan sy belofte:

"...en klink nog na: Die erfskat van die vadere
 sal ongeskonde bly "solank ek heers"
 en wat sal ek hier vind op koningserf?"

Imri herhaal weer sy argument. Dat Malherbe hom, ^{so} ook hier weer die Profeet sien, is duidelik:

"En mag daarom die mens
"hom oprig teen die wet deur God geskryf."

(Ek verwys hier na die religieuse ideologie van die Nasionalisme.)

Asa staan tussen twee magte: sy natuurlike liefde vir sy moeder en die Wil van God. Hy erken die eerste reg van Jehowa:

"Nee, Juda sal
"die ou pad op, al murmureer die mense....
"...daarvoor staan ek, daarvoor wil ek ook ly."

Wanneer Maaga as die middelpunt van 'n heidense feesstoet op die verhoog verbytrek, ontmoet die twee feitlike teenspelers mekaar. Hierdie ontmoeting wat tot die wese van die klimaks in die handeling behoort, moet nuwe spanning bring en die handeling laat oorswaai. Malherbe skiet hier weer tekort en die twisgesprek verloop in liriese ontboeseminge. (vgl. Asarja, bls. 45-46). Die konflik in Asa bly dieselfde. Dit word op die end van die eerste bedryf nog eens skerp saamgevat:

"O Godsmen, niemand kies vir hom 'n moeder
"haar bloed dryf in my bloed en daarom is
die liefdebond gans onverbreekbaar, gans.
En ek het haar lief met al haar terg en tart."

Die tweede bedryf bring geen nuwe verwikkeling of omkeer in die handeling nie. Dit speel af in die leerplaas. Die Egiptenare het die land binnegeval en nadat Asa sy belofte herhaal het, het hy hulle weer verslaan. Asarja dring aan op die uitvoering van die belofte: Jehowa was weer genadig, maar Hy laat nie met Hom spot nie, miskien is dit die laaste keer dat Hy sy volk genadig was. Die twis tussen Imri en Jotam staan los van die handeling. Arta sweef tussen die uiterlike gebeurtenisse en die handeling wat nie tot 'n nuwe styging kom nie, rond soos 'n gees wat nie in die spel tuis hoort nie.

Asa probeer om die noodlottige uitvoering van die goddelike bevel steeds van hom weg te skuif.

Die derde bedryf bring die handeling weer in die koninklike paleis. Asa keer terug as oorwinnaar. Angstig vermy hy die konflik uit die gesprek. Maaga voel die invloed van die Profeet op haar seun en val die „Bleke Vroomheid" skerp aan. Asarja herhaal met klem sy eis en Asa verdedig sy handelwyse. Hierdie onderhoud is onverklaarbaar, want terwyl hulle nog

redetwis, verskyn Joram met die boodskap dat hy die koning se bevel letterlik uitgevoer het en die afgodsbeelde op die koninklike erf verniel het. Hier is 'n teenspraak in die houding van Asa: waarom verontskuldig hy hom teenoor Asarja, wanneer hy reeds die uiteindelijke bevel gegee het? Dit bly onverklaarbaar. Maaga onderneem 'n laaste poging. Asa bly by sy pynlike besluit:

„Ek mag nie....”

Gelukkig vergeet Asa nie om die geskil tussen Imri en Joram te reël nie. Na hierdie intermezzo bring Joram die tyding dat Maaga selfmoord gepleeg het. Met die smartelike kreet: „Moeder!” verlaat Asa die toneel.

Die slot bewys dat dit werklik Malherbe se bedoeling was om Artas as die ondergrondse oorsaak van die konflik te sien.

Artas:(teen Imri)„Ja, haar bloed kom op jou hoof”

Imri:(trek sy swaard)„Fel veinsaard,jy, haar bloed is op jou hoof.

Moeder en seun, jy het hulle deurploeg”
(hy dood haar)

Hierdie ontknoping bewys oortuigend dat Malherbe geen aangebore talent vir dramatiese kunswerke besit nie. Wat hy in die eksposisie opgevat het en wat hy in die ontknoping as bereik beskou, vind in die eintlike drama heeltemal geen uitwerking nie. Artas staan buite die wese van die konflik: Maaga en Asarja is die feitelike teenspelers. Hulle oefen 'n verskillende invloed op die hart van die held uit. Dit word met enige sukses bewerkstellig. Ontwikkeling en klimaks is egter afwesig.

Ten slotte 'n enkele woord oor die taal. Malherbe streef hier bewus na 'n digterlike styl. In die karakter-stemminge word Malherbe dikwels besiel en gee die dramatiese seggingskrag van die dialoog prys vir sy eie liriese ontboeseminge. Oorduidelik kom hierdie besware teen Malherbe se „liriek” na vore. Sy taal is gemaak en ondeurleef; die beeldgebruik is onnatuurlik en tot in die onmoontlike volgehou.

„Haar heerskappy is soos die nag se volmaan”

sy luister slink tot sekel-('n goeie beeld)-en met
die sekel
sal ek haar sny, die lewensare en -vesels”

Dergelike beeldspraak is wanstaltig.

"Sy afgunsoë word te groot vir sy maag" en

"Die vreugde oorwaas die skeure in ons boesem"

word alleen nog oortref deur die volgende werklik krasse beeldspraak:

En jy, wat sê
"jy as domme mense raas en in
die vlam van landsbestuur hul neus verbrand." (bls.122)

Nie alleen die dramatiese kwaliteite van die Malherbe se dramas is gering nie, maar ook die poetiese hoedanighede is onder die maat en maak die spele ongenietbaar.

"Abimelech" (1948)

In 1948 het Malherbe die idee dat die held deur 'n ondergrondse werking van 'n teenspeler ten val gebring word, opnuut opgevat. Soos daar 'n inwendige verband bestaan tussen die konflikte in Amrach en Demetrios, so is daar ook 'n noue verwantskap tussen die botsings in Asa en Abimelech. In "Abimelech" slaag Malherbe daarin om die werking van Jotam gedurende die hele handeling vol te hou. Al die voorgaande gebreke kleef ook aan hierdie drama en dit is nodeloos om hulle opnuut aan te haal.

Jotam, Abimelech se broer, kom as 'n harpspeler verkleed aan die koninklike hof. Hy is die enigste oorlewende uit die broedermoord te Sichem, waarop Abimelech sy heerskappy gevestig het. Jotam is besiel met 'n dodelike haat vir Abimelech. Abimelech word gekwel deur gewetenswroeging. Oral sien hy verraad en verset. Sewa, sy goddelose moeder en Tamat, die gelykgesinde veldheer, spoor hom aan tot wapengeweld. Abimelech het die misdaad gepleeg onder aandrang van sy eersugtige moeder, wat hom nou geen rus meer laat nie. Van nature is hy afkerig van bloedvergieting, maar die misdaad hang soos 'n dreiging bo sy dade en dryf hom steeds verder op die pad van misdaad.

Dis my skuld, te swaarder om die bloed...
Gedwing tot wilde daad-ek was 'n werktuig;
moes ek my diepe selfheid eers verkrag.
Nou dryf noodsaak my
al dieper tot ongewilde dinge...."

Aldus het Malherbe sy held opgevat.

Jotam het gedurende drie jaar deur die land geswerf en oral verset gesaai.

In die tweede bedryf sien ons die gevolge van sy heimelike werk. Thebes wil nie langer die juk van Abimelech dra nie. Die feitlike motivering wat Malherbe vir hierdie verset gee, is die ondraagbare laste wat Abimelech aan sy onderdane oplê. Hierdie motivering verswak weer die aktiwiteit van Jotam. Die groei van die opstand word uitgebeeld ter geleentheid van 'n oesfees in Thebes, waar die vooraanstaandes die politieke situasie bepraat. Wanneer ook Sichem in opstand gekom het, besluit Thebes om die voorbeeld te volg.

Die derde bedryf verplaas die krygshandeling van Sichem, wat deur Abimelech verslaan is, na die stadmuur van Thebes. Hy beleër die stad en eis oorgawe omdat hy afkerig is van bloedvergieting. Hy is verplig om die stad met geweld in te neem en dring deur tot onder die kasteel. Die saak vir Thebes is hopeloos, totdat Jotam met 'n leër opdaag en Abimelech teen die kasteel vaskeer, waar hy deur 'n klip wat deur 'n vrou gewerp word, omkom.

Ook in hierdie spel is die invloed van Vondel merkbaar. Veral die gesprek tussen die stadvoog Elam en sy vrou, Rada, is 'n klaarblyklike navolging van Gysbrecht van Aemstel en sy eggenote, Badeloch.

Die plek wat Malherbe in die ontwikkeling van die Afrikaanse drama inneem, is dus alleen gemotiveer deur die bewuste verandering in die instelling van die skrywer om op die eerste plek 'n dramatiese kunswerk te skep. Dat Malherbe hierin nie geslaag het en dat sy werk maar min positiewe resultate opgelewer het is uit die voorgaande duidelik.

C. 'n Jonger Geslag

Gedurende en veral na die Tweede Wereldoorlog begin ook in die dramatiese kuns 'n nuwe instelling veld te wen. 'n Jong geslag van kunstenaars soos Uys Krige, W.A. de Klerk en Gerard Beukes e.a. gee blyke van 'n suiwerder houding teenoor toneelkuns as tot nog toe die geval in die Afrikaanse dramaturgie gewees het. Die universitêre opleiding het die uitsigveld en daarmee ook die aspirasies van die skrywers verruim. Die kontak met die wêreldliteratuur het skoonheidsontroerings opgewek en die kunstenaars besiel met soortgelyke ideale. Alles wat in die individue en in die gemeenskap leef moet van die partikuliere en tydelike ont- doen word. 'n Mens kan hierdie opvatting nie as onvaderlands beskou nie. Dit is die ware instelling van die kunstenaars. Die bevryding van die kuns was en is vir die kunstenaar 'n dwingende noodsaak. N.P. van Wyk Louw het in "Berigte te velde" (bl.7) die nuwe houding teenoor die kuns aldus samegevat, nl. "eerstens as 'n geloof aan die primaat van die suiwer estetiese in die kuns en tweedens as die oortuiging dat so 'n "suiwer estetiese" kuns 'n groot, selfs beslissende faktor in die lewe van die volk is."

Die kunstenaar moet sy kuns bevry van die enge party-besieling en andersyde luister na die algemeen menslike ontroerings in die nasionale beweging, wat hy in die eensaamheid, los van die tydelike bedoeling, moet omskep tot kunswerke wat sy volk sal groot maak. In die digkuns het hierdie instelling reeds ryp vrugte geskenk. In die romankuns en dramaturgie is hierdie volheid nog nie bereik nie, maar dat die nuwe gees aanwesig is en beloftes vir die toekoms bevat, is onmiskenbaar. Dit stem tot vreugde. Ook vir hierdie omkeer kan ek die Bybelse genre as verteenwoordigend beskou, omdat in hierdie genre enkele dramas en eenbedrywe geskryf is wat suiwer estetiese ideale nastreef.

Dit is 'n plig van die kunstenaar om sy aspirasies so hoog moontlik te rig, maar hierdie plig tref ook die

kritikus wat met hierdie veranderinge gelyke tred moet hou en die eise hoër stel as ooit te vore. Werke wat die kritiek twintig jaar gelede as meesterwerke sou geprys het, sal nou nie meer deur die beuel kan nie. Wie nog om "bykomstige" redes werke ophemel en skrywers wat bewyse lewer dat hulle hoëre kunsideale nastreef, maar nog nie bereik het nie, as meesters kroon, berokken nie alleen nadeel aan die ontwikkeling van die Afrikaanse drama nie, maar doen ook onreg aan die skrywers self. Kuns is nie 'n regionale begrip nie: kuns oorvleuel alle tydelike aspirasies, ook van 'n bepaalde nasie. Die ware kunswerk sal moet voortleef, selfs wanneer die verbygaande volksberoeringe met vergesellende emosies reeds lankal tot die verlede behoort. Alleen die kunswerk wat uit 'n persoonlike en tog algemeen-menslike ontroering gebore is, sal 'n onverganklike volkskat bly. So 'n meesterwerk is dan pas geskep wanneer dit die toets wat op die meesterwerke van die wêreldliteratuur toegepas word, kan deurstaan en beantwoord aan die kunswaardering en kunsgevoel van alle tye. Die kritikus mag nie die gebreke in 'n ernstige poging om 'n suiwer dramatiese kunswerk te skep, verdoesel agter die vreugde oor die vooruitgang nie. Dat teenswoordig nog in die Afrikaanse kritiek met twee maatstawe gemeet word, is duidelik.

Gerard Beukes: "Salome Dans!" (1950)

'n Dramaturg by wie die nuwe kunsinstelling baie duidelik tot uiting kom, is Gerard Beukes. Sowel deur sy vooropleiding en belangstelling in die dramaturgie as ook deur die kuns-ideale wat hy nastreef, behoort hy tot die nuwe geslag van toneelsdrywers. Hy is bewus van die hoë eise wat aan 'n dramatiese kunswerk gestel word soos blyk uit die teoretiese werke wat hy oor toneelkuns gepubliseer het. Behalwe sy groot belesenheid as teoretikus en sy belangstelling in die werk van sy -' Bybelse spel "Salome Dans!" wat reeds 'n jaar te vore opgevoer is.

Die algemene kenmerke van sy dramatiese styl is ook in hierdie

1) gesagnote, het hy self verskillende langere dramas en enkele eenbedrywe die lig laat sien. In 1950 verskyn sy (sien teks).

spel waarneembaar. By voorkeur hou Beukes hom besig met die uitbeelding van die sielelewe van sy helde. Dit is die krag en ook die swakheid van sy spele. Hoe fyn genuanseer hy soms die gemoeds toestand in die dialoog kan weergee, dikwels gebeur dit tog ten koste van die handeling. Om hierdie rede by die spele reëlmatig op een punt ronddraai. Die erns waarmee Beukes sy taak opvat blyk ook uit die tallose toneel- en spelaanwysings wat hy kwis-tig met die teks vermeng: tot in die kleinste besonderhede sien hy die gebeurtenis voor sy gees en laat niks oor aan die fantasie van regisseur of speler. In styl vertoon Beukes groot verskeidenheid en probeer met goed gevolg om die dialoog by elke karakter aan te pas. Die taal van emosionele of geestelik-hoog-gestemde karakters is dikwels liries getint, terwyl die gesprekke van mense uit die alledaagse omgewing objektief-saaklik genoem kan word. Die groot gevaar waaraan die teoretikus Beukes in sy werke nie ontkom nie, is dat sy spele die indruk maak dat hulle ontstaan het uit die toepassing van die reëls en minder uit spontane skeppingsnoodsaaklikheid van die ontroerde kunstenaar.

"Salome dans!" is 'n suiwer Bybelse drama waarin Beukes 'n volledige Bybelse tema verwerk, nl. die ewige menslike stryd tussen die gees en die liggaam en wel volgens sy Bybelse verskyningsvorm.

Die skrywer is geen eksegeet en daarom behou hy die vryheid om die Bybelse stof vir sy dramatiese bewerking opnuut te orden. Van hierdie vryheid het Beukes sowel in die karakteruitbeelding van Herodes-figuur as in die rangskikking van die historiese gebeurtenisse ruim gebruik gemaak.

Die Herodes-konflik besit algemeen menslike waarde en speel hom telken opnuut in die hart van elke mens af. Beukes probeer om in Herodes die konflik van die moderne mens gestalte te gee. Dit sluit weer volledig aan by sy opvatting van die hedendaagse dramatiek, nl. die uitbeelding van die moderne mens met sy eie konflikte. Die basis om die hedendaagse lewe op 'n algemeen-menslike wyse weer te gee is dus heeltemal aanwesig.

Die verloop van die handeling is korteliks die volgende:

Die

feesrumoer op die agtergrond en die dronk brandwag

rondom die kasteel bring aanstonds die sorgelose houding van die bewoners en die erns van die toestand na vore, wanneer 'n 'n boodskapper wat deur die brandwag verhinder word om binne te tree, die aantog van die vyande aankondig. Die dood trek rondom die kasteel saam en die bewoners swymel in dronkenskap, liefde en dans. 'n Beeld van die moderne samelewing.

Salome kom uit die saal met 'n Joodse Kaptein, Marcellus. Hy is hartstogtelik verlief en doen wanhopige pogings om Salome se liefde te wen. Salome bly egter buite sy bereik. Sy koketteer; wek die passies op, lok aan en staan af. In hierdie verdorwe spel sien sy die doel van haar lewe. 'n Diepere fundering van haar houding word beproef deur haar gedrag te laat voortspruit uit 'n teleurgestelde liefde vir 'n Oosterse prins wat haar verstoot het. Uit wraak het sy gesweer dat sy met haar vroulike skoonheid die mans se hartstogte tot verblinding sal aanwakker en tog altyd buite die bereik van die begerig grypende hande sal bly.

Uit die kerker weerklink die ernstige, vermanende stem van Johannes die Doper. Hy irriteer Salome. Ten slotte dink sy die duiwelse plan uit om ook die Boeteprofeet te bekoor. Sy laat hom uit die kerker haal en wend al haar verleidingskunste aan om sy passies op te wek; selfs sy dans op 'n baie erotiese wyse vir hom. Die Doper bly daarenteen onontvanklik vir die verdorwe meisie en, sodra hy insien dat sy vermanings geen invloed op haar het, trek hy hom vol afkeer terug. Dit krenk Salome in die diepste van haar vroulike trots: 'n man wat aan haar bekoorlikheid weerstaan! Sy sweer om wraak te neem en sal die mond van die Doper kus voordat dit middernag is.

Die tweede bedryf speel hom af in die kamer van Herodes. Hy is 'n wellusteling wat hom bevredig met vroue en wyn. Salome het 'n onweerstaanbare invloed op hom. Sy berei die uitvoering van haar plan voor en herinner Herodes aan sy belofte wat hy vroeër in die aand in aanwesigheid van die gaste afgelê het. Sy kan enigiets vra! Sy vra die hoof van Johannes. Herodes word lewig ontstel: so iets kan hy nie doen nie! Bewus van haar mag verlaat Salome die kamer. Herodes verneem die inval van Aretas wat na die kasteel opruk. Die gevaar is in die onmiddellike nabyheid. Herodes laat koelbloedig die brandwag onthoof en neem enkele voorsorgsmaat-

reëls. Dan ontbied hy die Doper. Die innerlike gepletetheid van Herodes tree nou aan die lig. In die gesprek word sy verlange na geestelike vrede en rus sterker. Salome kom egter weer tussen hom en die Doper staan. Herodes in sy onskuld stel voor dat al drie same sal vlug. Nóg Johannes nóg Salome wil hierin toestem. Spoedig bevind Herodes hom weer heeltemal in Salome se mag en die Doper verlaat die vertrek. Verlam deur die hartsog gee Herodes sy seëling wat die doodvonnis vir Johannes beteken. In 'n nuwe dans vier Salome haar oorwinning.

Die ontknoping volg in die derde bedryf. Die medeminnaar, Marcellus, wat deur Herodes met 'n „doodskommando” belas is, sin op wraak en sluip vol moordplanne in die tuin rond. Salome voer haar plan uit en laat Johannes onthoof. Herodes verskyn in groot ontsteltenis: hy wil die bevel intrek, maar dit is te laat. Die hoof van Johannes word gebring en die wanhopige Herodes word deur Marcellus vermoor. Salome verskyn om haar afspraak na te kom. Marcellus probeer om haar te oortuig van die naderende gevaar en wil saam met haar vlug. Vergeefs, sy moet haar woord gestand doen. Terwyl sy besig is met die uitvoering van haar goddelose daad, dring die vyand die kasteel binne en Salome word gedood.

„Salome Dans!” herinner in baie opsigte aan Oscar Wilde se „Salome”. Die toneelruimte van die eerste en derde bedryf is dieselfde waarin Wilde se drama plaasvind. Die sentrale rol van Salome is in beide spele gelyk, ook haar krakter, terwyl opmerklike ooreenkoms bestaan tussen haar „minnespel” met Marcellus en Johannes en Le jeune Syrien en Jokanaan van die Engelse outeur. Die stem van die Doper wat uit die kerker oor die toneel klink, word ook in die spel van Wilde gehoor. Die navolging strek hom selfs uit tot die styl, veral van die meer liriese gedeeltes. Meerdere goeie kwaliteite van hierdie drama staan dus op naam van die Engelse skrywer. Tog het Beukes die geheel tot 'n eie skepping verwerk. Hy is nie 'n slaafse navolger nie, maar bou die handeling opnuut uit, stel die Herodes-figuur in 'n nuwe lig en skep 'n heeltemal andere sfeer rondom die handeling. Veral die aanwesig-

heid van die dood rondom die ydele bedrywighede van die kasteelbewoners gee nuwe perspektiewe aan die drama. Die moderne samelewing word in sy ydelheid voorgestel. Die same-
hang van die verskillende bedrywe, die verdeling van die han-
deling, die ontwikkeling en ontknoping is met groot kundigheid
uitgewerk. Die karakters is met sorg geteken. Salome is elega-
nante, stof, terwyl Johannes, haar teenspeler, suiwer geeste-
lik ingestel is. Herodes word deur albei in teenoorgestelde
rigting getrek.

Van 'n teoretiese standpunt is dit dus moontlik om hierdie dra-
ma die hoogste lof toe te ken, maar van uit die oogpunt van kunst
is die resultate onbevredigend.

Herodes as held is weinig geskik om die felheid van die konflik
te laat uitkom. Hy is 'n swakkeeling, 'n morele wrak. As proto-
tipe van die moderne mens is hy nie volledig nie. Die moderne
mens is hom duidelik bewus van sy innerlike gespletenheid, maar
hy is meer geëlepe in die wegwerking van daardie onrus, ten
minste voor die oog. Herodes sê dat hy voorheen daardie onrus nooit
geken het nie:

"Dit ja my snags as almal slaap, hier tussen die donker
bome in, dit brand in my met honderde, honderde vrae
waaraan ek vroeër nooit gedink het nie...."

Hoe weinig diepgang sy konflik het, spreek duidelik uit sy
naïewe vraag:

(hartstogtelik) Moet ek dan kies tussen julle? Kan
"ek dan nie julle albei behou nie - (strek sy reg-
terhand uit) - jy Doper wat die angs vir die groot
Donkerte kan wegbid,

- (strek sy linkerhand uit)- en jy, Salome, wat my
bleek dae en nagte 'n vreugde kan maak.... (aan
Doper) Moet ek dan kies"

So'n dramatiese held mis die heroïese grootsheid wat imponeer.
Salome is uit dieselfde moderne milieu gelig. Sy is 'n bepaalde
tipe vrou uit ons samelewing, 'n ligte vrou, 'n "flirt" wat
geen hoër ideale het as die mans die kop op hol te jaag nie. Sy
het geen gewetenswroeging nie. Sy word in al haar gewetenlose
verdorweheid voorgestel. Beukes is 'n sielkundige realis,
'n waaksame opmerker. Die gesprekke van die eerste bedryf is
'n suiwer kopie van die dansaalgesprekke, maar hy kan sy per-
soonlikhede nie uit die banale werklikheid losmaak nie, sodat

hulle die dramatiese krag en besieling mis. Die taak van die dramaturg is nie om 'n foto van die alledaagse werklikheid te maak nie, maar om die onstofflike siel van die werklikheid te laat aanvoel. Wilde het hierin geslaag. Die gemis aan dramatiese besieling weerspieël hom natuurlik in die hoogste mate in die dialoog. 'n Voorbeeld uit baie sal dit aantoon:

Salome: En is ek nou na genoeg?"

Marcellus: "Nee, nog nie heeltemal nie."

Salome: "Stadig, wilde Kaptein! Stadig! Het jy nog nooit gehoor nie dat die liefde floreer solank net die hande aan mekaar raak?"

Marcellus: Die handjie dan, asseblief.....

A, Salome....(begin hom) Mag ek jou Salome noem?.

Prinsees klink so deftig en so ver van my af."

Salome: "Hou jy van die naam?"

Marcellus: Dis 'n wonderlike naam, maar tog nie so wonderlik soos die mooi wat dit dra nie...."

Die dramatiese seggingkrag van 'n sodanige dialoog is baie onbevredigend. Die aantal gemeenplase uit die alledaagse lewe wat betekenisloos geword het, is oral aanwesig. Die vlakke werklikheid is nie herskep nie.

Behalwe die liriese danstaferiele wat die omgang van die literator met literatuur verraa, is die toon van die gesprekke van die verliefde dwaas, Marcellus, en die verheve geestelike Johannes ligtelik poëties. Hierdie liriek is nie lewenseg nie, kom nie voort uit innerlike noodsaak nie:

Marcellus: Wanneer hulle marseer, sal die woestynsand "lewe! Wanneer hulle die blink swaarde trek, sal dit skitter en bewe soos die son oor die see! Dan trek ons met die Jabbok af, op met die Jordaanvallei-Jerigo, Mispa,

Jerusalem! En dan ja ons die Romeinse honde tot by Joppe in die see! Ek en jy, Salome, en ons jong vegters.

Oscar Wilde is waarneembaar in Herodes se woorde:

"Nee Doper, jy ken gloeiende sandheuwels, woestynwinde rotskoeltes en die blink waters van Engedi, maar jy ken nie die wit heuweland van 'n vrou se liggaam, die lokkende poele van haar oë, die ryp geur van haar asem of die skemerkoeltes van haar glimlag nie."

Wanneer die tallose speelaanwysings deur die spelers letterlik uitgevoer moet word, dan skiet die dialoog in krag grootliks te kort om die gebaar en die mimiek met dramatiese geladenheid op te vul. Die meeste speelaanwysings is dan ook poëtiese tussenvoegsels wat nie in die dialoog tot uiting kom nie.

As dramatiese kunswerk bly die waarde van "Salome Dans!" beperk.

Antonius: "Koning Saul" (1949)

'n Ander nuwe stem word gehoor in die Bybelse treurspel "Koning Saul" wat omstreeks dieselfde tyd geskryf is en verskyn het onder die pseudoniem Antonius. Ook hierdie spel is bekroon en dank sy ontstaan aan 'n toneelwedstryd.

Die verloop van die handeling is as volg:

Dawid keer as oorwinnaar uit die stryd terug. Hy word uitbundig gevier, tot groot ontsteltenis van Saul. Diep in sy hart word Saul gekwel deur onrus. Die priester Asab openbaar vir Saul se eggenote, Ahinoam, die oorsaak van die moeilikhede: Saul het na die oorwinning op Amalek wetens en willens uit hoogmoed teen die Wil van Jehowa gehandel. Toe het Samuel gedreig dat Saul die kroon sal verloor. Saul vermoed in Dawid sy opvolger is en staan in die geheim na sy lewe. Asab probeer hom tot besinning te bring. Ook Ahinoam pleit vir onderwerping. Saul het nog geen sekerheid omtrent Dawid se salwing. Ahinoam bewerk 'n gevoel van sy vroeëre goedheid in Saul se hart en hy stem toe in die huwelik van Dawid en sy dogter Migal. Gedurende die vreugdevolle samekoms word sy blik weer deur agterdog verduister en hy verlaat die fees. Doëg, die Edomiet, wakker telkens die verset in Saul aan. Die verdengkings word swaarder. Saul verwaarloos die landsbelange en ondertussen trek die Filistynse troepe aan die grens saam. Doëg het uitgevind dat Dawid werklik gesalf is. Saul is radeloos. Hy moet weer onderdaan word, nou van sy eie kneg. Hy kan dit nie verdra nie. Saans heers uiterlik 'n feesstemming in die gesin, onder die oppervlakte smeul Saul se jaloesie. Dawid speel harp en sing. Op versoek van Doëg sing hy die koningslied. Dit bring die opgekropte haat van Saul tot uitbarsting en voor die oë van al sy huisgenote werp hy 'n spies na Dawid. Dawid vlug en in droefheid sluit die tweede bedryf.

Die opstand van Saul is nou geopenbaar. Hy weier om deel te neem aan die offerplegtigheid. Doëg het uitgevind dat die priester, Ahimeleg, die voortvlugtige Dawid van voedsel voorsien het. Dit is verraad! Hy is nog koning! Saul stuur Doëg om die priester

te vermoor. Sy huisgenote en vriende wend opnuut hul oordingskrag aan om Saul tot inkeer te bring, maar sonder sukses. Ontsetting neem beslag van alle gemoedere wanneer die priestermoord bekend word. Saul voel soos 'n verdoemde:

"Bloed is op my hoof... ek is vervloek!"

Wanhoop neem besit van sy hart, wroeging en onvermoë om te aanvaar, maak hom amper waansinnig.

Na die uiterse gespanne derde bedryf open die vierde bedryf met Migal se klag oor haar beminde. Die oorlogsgevaar kom nader. Die volk het van die misdadige koning vervreem geraak. Tot oormaat van ramp sterf Samuel en die volk trek op na sy graf in Rama. Saul staan alleen met 'n handvol getroues. Met die moed van die wanhoop tref hy voorbereidingsmaatreëls. Hy moet die oorlog wen. Dit is sy laaste kans om die kroon te behou.

Die nag voor die slag bevind *Saul hom in sy leë tent*.

Saul, die hoogmoedige, worstel met die Onwrikbare Jehowa. 'n Onweer breek los. In uiterste wanhoop laat Saul die heks van Endor roep. Te midde van donder en blits en die gehuil van die wind in die stormnag verskyn die heks voor die tent van Saul. Alles is in volkome ooreenstemming met die ainsverbystering van die held. Die heks moet 'n gees oproep om die toekoms te voorspel. Die gees van die oorlede profeet Samuel verskyn in die duister. Hy kondig die dood van Saul en sy seune aan.

Verpletterd stort Saul neer en word in die tent gedra.

Die volgende toneel speel hom af in die môre. Die omkeer in handeling is meesterlik. Saul het sy dwaling ingesien:

"In die nanag op my stede, halfbewus
en ademszoekend in die newels van berou
is Saul aan Saul geopenbaar"

Pragtige woorde. Terugkeer is egter onmoontlik. Die leer van die Filistyne staan op die punt om aan te val. Saul berus in sy ondergang. Hy is vol sorg oor die lot van sy seuns. Hulle staan hom vol liefde ter syde. Die slag begin en Saul sneuwel in 'n heldhaftige stryd teen 'n oormag van vyande.

Tegnies spreek uit hierdie treurspel 'n bewonderenswaardige vaardigheid. Die struktuur van die handeling en die volmaakte ontwikkeling van die konflik, wat in Saul se karakter sy uitdrukking vind, is eienskappe wat tot nog toe nie in die Bybelse genre gevind is nie. Antonius moes 'n grondige studie van die dramatiek maak het, met name van die Franse klassieke drama. Daar bestaan 'n opvallende verwantskap met Alfieri se meesterwerk: "Saul". Die moontlikheid bestaan dat Antonius hom soos die Italiaanse ou tondak, vertrouwd maak het met die treurspele van die Griekse meesters, van Shakespeare en veral van Racine, of dat hy direk by Vittorio Alfieri inspirasie gaan soek het. Ook hier is egter geen sprake van slaafse navolging nie, maar 'n eie herskepping van die handeling en die konflik is nagestreef. Racine se invloed is hier net soos by Alfieri waarneembaar, nl. die geweldig hartstogtelike karakter van Saul. Soos die Saul-figuur van Alfieri herinner ook hierdie Saul aan die "Ajax" van Sofokles: hy wil almal beheers, maar sy eie hartstogte bly hom die baas en sleur hom na sy ondergang. Saul word deur sy pndeugde van die een misdaad na die andere gedryf. Op een punt wyk Antonius egter heeltemal af van sy voorgangers en dit is sy eie skepping: die omkeer in Saul. Alfieri laat sy Saul temidde van steeds grotere misdade in waansin verval en ten slotte selfmoord pleeg. Die toneel van die geestesverskyning kom ook in Alfieri voor en herinner aan Shakespeare se "Macbeth". Die hewige sielestryd in Saul gedurende die stormnag bring die figuur van King Lear wat in 'n orkaan oor die heide swerf, in herinnering. Ook die verdeling in vyf bedrywe en die jambiese versmaat sluit by die klassieke treurspel aan. Die verwantskap met die meesterwerke uit die wêreldliteratuur tree dus duidelik aan die lig. Veral in die vyfde bedryf het Antonius hom bewus van Alfieri afgekeer en die laaste toneel is die beste gedeelte van die treurspel. Persoonlik het Antonius die klassieke "agnitio" uitgewerk en voldoende gemotiveer deur die wroeging wat steeds in die spel aanwesig is en veral deur die geweldige skok wat Saul deur die voorspelling ondergaan. Dit was hewig en veroorsaak sy inkeer. Deur sy

berou kom hy weer baie nader by die toeskouers staan en die ondergang wen aan tragiek.

'n Ander blyk van insig in die wese van 'n dramatiese kunswerk kom tot uiting in die eenheid en harmoniese ontwikkeling van die handeling. Nie alleen die struktuur van die hele treurspel nie, maar elke bedryf afsonderlik is volkome gebalanseer, met sy eie klimaks. Elke onderdeel van die handeling staan in onmiddellike verband met die konflik in die held. In die eerste bedryf word die Saulkonflik uiteengesit en gemotiveer. Die stryd teen Dawid is geheim en hy belaag hom ondergronds. In die tweede bedryf kry Saul sekerheid omtrent die salwing en deur sy poging to moord, word die verset teen Jehowa geopenbaar. Die direkte stryd teen Jehowa volg in die misdade wat steeds groter word: die weiering om die offerplegtigheid by te woon en dan die moord op die priester. In die betreklik rustige vierde bedryf word die verwikkelinge rondom Saul samegetrek en die toeskouers gekalmeer om die geweldige stateverandering en ondergang van Saul in al sy hewigheid te beleef. Die teniese eenheid en harmonie van handeling, eie aan elke groot meesterwerk, is dus heeltemal aanwesig. Hierin kan 'n mens voldoende rede vind om die treurspel met lof van ander dramas te onderskei. Wanneer 'n mens die kritiese beskouing deurvoer en jou afvra of dit 'n dramatiese kunswerk is wat gebore is uit innerlike drang van 'n kunstenaarsbesieling, dan is die antwoord ontkennend. Uit die dialoog blyk dat die eenheid van die handeling wat in die Saul-karakter uitgedruk is, nie die vrug is van 'n spontane skeppingsdrang nie, maar die resultaat is van 'n ernstige, weloorwoë studie. Uit elke bladsy van die treurspel kan afgelei word dat Antonius reeds die hele sielegang van Saul skematies uitgewerk het voordat hy die dialoog geskryf het. Eerstens steek die struktuur van die drama oral na buite. Dit het nie gegroei uit die innerlike ontwikkeling van sy sielestryd nie, sodat struktuur, karakter en dialoog tot 'n lewende harmoniese eenheid versmelt het. Nou is die dialoog van die aard dat die dramatiese seggingskrag wat deur die woorde gesuggeer moet word, direk deur die held meegedeel word. Dit is die onmiskenbare teken dat die treurspel beredeneer is. Elke held en veral Saul is helder bewus van die rol

wat hy in die drama vervul. Dramatiese blindheid is heeltemal afwesig. Die duidelike insig in die ontwikkeling van die handeling, die spelverdeling en die groei van die innerlike konflik moet die geheime kennis van die dramaturg bly en mag nie die uitgesproke inhoud van die dialoog uitmaak nie. Tot die wese van die dramatiese kunswerk behoort dat die insig in die lewenstryd van die held aan die toeskouer geopenbaar word deur middel van „objektiewe“, saaklike gesprekke. Alleen die ware dramaturg is hiertoe in staat. 'n *Man, Besit* hierdie gawe of hy besit dit nie. *Wanneer hy dit Besit*, kan en sal die kunstenaar dit deur studie en oorweging verbreed en verdiep soos ons in die ontwikkeling van Vondel se treurspele nagegaan het. Ek sal enkele voorbeelde aanhaal om hierdie bewering te staaf:

bls.9: Ahin: „....Wat sal ons doen, groot priester?
Ten einde verder dwalings af te wend?

Asab: „Ons het slegs woorde, slegs oorredingskrag.

Ahin: „Waar staan Abner?-Saul ag en eer
„Sy Overste-sy oom en bloedverwant.”

Asab: „...Abner sal by Saul staan
slegs as die oorlog roep dis krygsmansplig.”

Ahin: „Sy eer gered as krygsman en opregte!
„Op dan tot die stryd!”

bls.17 :Saul: „....Want in my trek twee kragte op ten stryde
Nou doen ek afstand van my koningskap...
Dan spreek tot my die onverbiddelike-strengste
Noodwendigheidsbehoefte van die troon..”

bls.19 :Jonat: „Het jy die tweespalt in sy hart gemerk?”
Dawid: „Ja, en ek die oorsaak van sy agterdog.”

bls.29:Saul: „A, wat staan tog alles tussen my en Dawid!
„Haat en toegeneentheid mekaar
Nou wurgend, nou omhelsend; skuld, gewetenswroeging;
Die Wet en die oppermagtige profeet!”

bls.51: Ahin: „Laat vaar die boosheid..red jouself, Saul!
Redding of val le in die mens se hart”

„Jy wou dus gaan?...Dus brand dit in jou boesem
nog-...”

Dit is geen dramatiese styl nie. Die dramatiese gevoelens moet deur 'n objektief-onthullende dialoog by die gehoor opgewek word. Die kunstenaar laat dieselfde indrukke by die gehoor ontstaan maar hulle vloei dan voort uit die dae en reaksies van die karakters sonder dat hulle van die dramatiese effek bewus is. Deurdat die inhoud van die gesprekke alles uitdruklik bevat wat deur die seggingskrag van die dialoog gesuggereer moet word, is

die styl maar min dramatiese en dergelike beeldspraak word nie deur 'n kunstenaar gebruik nie. Nieteenstaande die bewonderenswaardige tegniese vaardigheid, mis hierdie werk die spontaneiteit van die kunstenaar.

Pedro: „Simson en Delila”(1950)

By geleentheid van dieselfde toneelwedstryd het 'n ander mededinger onder die pseudoniem Pedro nog 'n klassieke treurspel geskryf. Wanneer 'n toneelwedstryd uitgeskryf word en daar deelnemers is, dan is dit noodsaaklik dat een bekroon word. Hierdie bekroning het uit die aard van die saak slegs relatiewe waarde. Dit blyk ook uit die toneelwedstryd wat by die geleentheid van die Van Riebeeckfeeste uitgeskryf is en waarin werk van Beukes en De Klerk hul werke bekroon is. Dat die toneelkritikus wat hom tot doel stel die plek van die Afrikaanse drama in die wêreldliteratuur te bepaal, teen 'n heeltemal ander agtergrond werk as die jurie van die toneelwedstryde, is klaarblyklik. Ook in „Simson en Delila” is die estetiese doelstelling om 'n klassieke treurspel te skep aanwesig. Ook hierdie ernstige poging verdien 'n meer uitvoerige bespreking:

Simson se huisgenote is baie ontsteld oor sy liefde vir die Filistynse meisie, Delila. Al hul bedenkinge van godedienstige en nasionale aard bring hulle na vore, maar sonder gevolg. Simson sien in sy huwelik die versoening van die twee vyandige nasies en beskou dit veeleer as 'n vaderlandsliewende daad. Die draagkrag van die teenargumente dring nie tot sy bewussyn deur nie. Slegs sy suster Sireeba voel as vrou die toestand aan waarin die verliefde Simson hom bevind.

Simson het aan die Filistyne die hand van Delila gevra. Hulle is baie ontsteld, maar kan aan die gevreesde vyand niks weier nie. Die leiers kom ooreen dat Delila met Simson moet trou maar dat sy 'n eed moet aflê aan die god Dagon om Simson binne 'n bepaalde tyd in hul hande oor te lewer. Delila het Simson egter opreg lief. Haar Vader, (Zentar, deel haar die besluit mee en probeer om haar ge-

rus te stel: dit sal slegs vir 'n kort rukkie wees dat sy die vrou van die vyand sal wees. Delila staan voor 'n noodlottige keuse: of die eed aflê of nooit met Simson trou nie. Sy weet dat haar hele familie verbrand sal word indien sy die eed verbreek. So kom die bemindes by mekaar. Die derde bedryf toon die geluk van Simson en Delila. In die gemoed van Delila sweef voortdurend die gedagte aan die eed. Joodse gesante probeer om Simson tot terugkeer oor te haal. Die Filistyne word ongeduldig: dit duur te lank. Zentar herinner Delila aan die eed. Sy verdedig haar houding: sy het geen kans gekry nie. Die eerste aanval is afgeslaan. Die noodlot hang bo die geluk van die bemindes.

Die Vors van Gasa verskyn in eie persoon. Hy eis onmiddellike uitlewering van Simson. Delila pleit met die hele wanhoop van haar liefde om uitstel. Die Vors bly onverbiddelik: hy herinner aan die vuurdood en stel sy ultimatum. Voor middernag moet sy Simson in hul hande oorlewer, anders... Simson vind Delila in groot droefheid. Hy wil haar troos, Delila wil die geheim van sy krag uitvind hy verberg dit voor haar. Simson laat deurskemer dat die krag in sy hare lê. Delila bring hom onder invloed van wyn en wanneer hy op haar skoot aan die slaap geraak het, knip sy die hare af. Die Filistyne verskyn en voer Simson weg. Nou beseef Delila die gevolge van haar daad en die smart neem in al sy hewigheid besit van haar gemoed.

Simson maal soos 'n blinde slaaf in die tronk rond. Delila word deur liefde na hom toegedryf en probeer om hom van haar tragiese daad te oortuig. Simson is koud en hard vir die vrou wat hom verrai het.

Buite ontmoet Delila Simson se landgenote. Wanneer Simson te midde van die spottende vyande in die tempel van Dagon gevoer word, verskyn Delila. Simson is oortuig van haar liefde en sien die situasie in. Delila wil die tempel nie verlaat nie en het besluit om met haar eggenoot onder te gaan. In die dood word hulle

verenig en boet vir die misstap wat albei begaan het.

Wanneer 'n mens hierdie treuspel vergelyk met Milton se "Samson Agonistes", blyk duidelik dat die Engelse drama slegs die uiterlike handeling bevat wat Pedro in die vyfde bedryf verwerk. Milton was nog verstrengel in die valse interpretasie van die "dire-eenhede". Daardeur is hy gebind aan een bepaalde plek en aan die tyd van vier-en-twintig uur. Pedro het in hierdie opsig van die vooruitgang in die dramaturgie gebruik gemaak en die volledige uiterlike handeling ontwikkel. Dat Pedro egter voortgewerk het op die grondpatroon van Milton se "Samson Agonistes" sal in 'n nadere beskouing aangetoon word. Soms het Pedro op sy eie bene gaan staan wat nie altyd in sy voordeel was nie. D

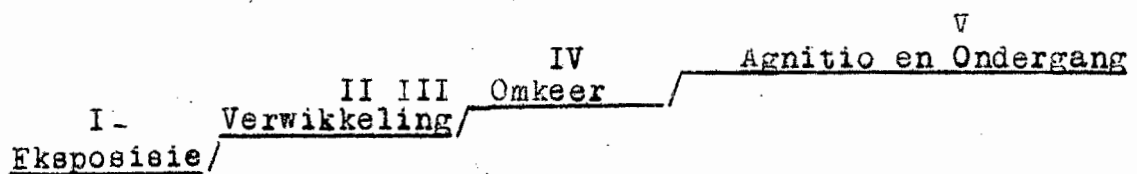
Die verwantskap van die tronktoneel uit die vyfde bedryf met "Samson Agonistes" blyk sowel uit die inhoud van die monoloog waarin Simson sy lewe oorsien as uit sy gesprek met Delila. Hoewel Milton Delila laat afstoot, het hy aan Delila 'n opregte liefde vir Samson gegee:

"...But conjugal affection
Hath led me on, desirous to behold
once more thy face."

Samson onthul sy blinde liefde vir Delila wat hom in die verderf gestort het. Ook Delila getuig van haar opregte liefde vir Simson. Hierdie verhouding vorm die kern van Pedro se herskeping. Hy volg die handeling in die verskillende stadia van ontwikkeling. Hy skenk baie aandag aan die uitbeelding van die egtelike liefde, veral ook om die doem van die eed tot sy volle uitwerking te laat kom. Hierdie eed aan Dagon is 'n pragtige dramatiese vonds van Pedro. Deur hierdie nuwe uitbou van die handeling met sy eie ontknoping kom Pedro voor 'n uiters moeilike probleem te staan wat Milton in sy verwerking nie geken het nie. Van die psigologiese standpunt is dit amper onmoontlik om 'n eggenote wat hartstogtelik op haar man verlief is, haar beminde laat verraa en in die verderf stort. Pedro het hierdie teenspraak ingesien en getrag om die tragiek van die Simson-Delila te red. Die uitwerking is nie heeltemal bevredigend nie. Heel die intrige, waarmee Delila planmässig haar verraderlike

daad voorberei, en die daad met die slapende Simson op haar knieë is te bewus en sonder innerlike sielestryd. Die sinsverbystering ten gevolge van die eed is nie duidelik nie. Die onsekerheid ontrent die egtheid van die geheim tree pas op die voorgrond wanneer dit te laat is. Pedro het die liefde en die verraad in een persoon probeer samebring. Dit bly die swak plek in hierdie treurspel en wel op een van die vitaalste punte. Ook die karakter van Simson mis diepte. Delila is feitlik 'n meer tragiese held dan Simson. Sy dra voortdurend die tweestryd in haar hart. Simson stap soos 'n blinde dwarsdeur die spel na die ondergang. Hy ken geen oomblik van twyfel, geen rimpel van tweestryd vertroebel sy gemoed nie. In sy argeloosheid vermoed hy selfs nie dat sy aartsvyande 'n strik kan span nie. As dramatiese held het Simson weinig betekenis.

Origens verloop die handeling volgens 'n vaste plan. Die lyn van ontwikkeling stu die handeling na die finale ontknoping. Grafies sou ek dit aldus voorstel:



Die dialoog en styl is van ongelyke kwaliteit: soms is dit baie dramatiese en vloeiend. Die teon is dan fris en natuurlik, terwyl die liriese ontboeseminge spontaan uit die handeling voortvloei. Dit is werklik 'n openbaring na die hol liriek van Malherbe se helde. Maar hieraan moet ek toevoeg dat Pedro soms ly aan rymdwang: dit verlei hom tot die gebruik van stoplappe, laat hom die konstruksie forseer en is aanleiding tot duistere taalgebruik, nie weens die diepte van die gedagte nie, maar weens die moeilike uitdrukking daarvan. Ek kies enkele voorbeelde uit die eerste bedryf:

bl.6:Manaon: "Gaan kyk slegs een keer in haar oë maar,
"en in jou drome sal jy na hul staar.
'n Enkel woord vanuit haar rose-mond
sal tot jou dood toe in jou denke rond
soos skoonste snareklanke draai en klink,
en altyd sal jy na haar lippe hink."

Dit is 'n baie swak vers. Alledaagsse vol stoplappe is die

woorde van Mersima, bl.10-11: "Ag, moet julle ook nog rusie maak?
"My kinders, julle breek my hart, .
voorwaar."

En kan dit langer nie verduur!
"Kan julle nie soos manne tog
beredeneer en waarom dan
moet daar bitterheid ook nog?"

Onewewigtig is woorde soos die volgende:

bl.11: Manoag: "Geen wyse man sal ooit na woede gryp
as swaard, met bitterheid uit sy mond
homself teen ander weer, skerp dinge sê
en broederhart en -hand daarmee verwond"

Die "-hand" het blykbaar geen andere betekenis dan om die
ritme voort te help nie.

Nieteenstaande die groot gebrek wat aan die innerlike struktuur
van "Simson en Delila" kleef, besit hierdie werk meer beloftes
vir die toekoms dan Antonius se dramatiese styl. Die talryke
stylfoute vloei meestal voort uit die rymskema en die party-
keer housterige ritme. Die dramatiese seggingskrag van die
dialoog is voller en spontaner as in Antonius se "Koning Saul".

TWEEDE HOOFSTUK

DIE BYBELSE EENBEDRYWE

Vroeer is reeds in die Afrikaanse letterkunde die eenakter beoefen maar sonder hoër bedoelings as om 'n grap uit te beeld. Opmerklik is dat juis in die laaste periode waarin sprake is van 'n nuwe instelling teenoor die toneelkuns, ook die eenbedryf as kunsgenre opgeleef het. Die eerste Bybelse eenbedrywe dateer uit die begin van die Tweede Wêreldoorlog en val chronologies dus ook in hierdie periode. Indien die kunstenaar 'n dramatiese eenbedryf wil skep, is hy aan die kort vorm gebind en sal sy handeling so moet indeel dat hy in 'n kort beëlygting 'n hewige krisis skerp laat uitkom. Tog is die kunstenaar nie verplig om alleen maar dramatiese eenbedrywe te skryf nie. Hy kan ook hierdie genre aanwend om 'n brokkie skilderagtige stemmingskuns te skep. Dergelyke werke kan dramaties swak wees, maar as stemmingskuns suiwer en ontroerend. Die drie vernaamste skrywers wat ek onder hierdie hoofstuk wil bespreek, het elk van 'n verskillende oogpunt die eenbedryf benader. Beukes streef felle dramatisering na, De Klerk kies 'n pleidooi voor die regbank en Krige wil in warme kleure 'n stemmingstaferel uitbeeld.

Uys Krige: „Die Skaapwagters van Bethlehem” (1940)

Die skrywer stel hom ten doel om die wisselende gemoedstemming van 'n groepie skaapwagters in die velde van Bethlehem, wat die Geboorte van die Verlosser in die kersnag verneem, weer te gee:

In die donkere nag sit drie herders in die koue by hul skape.

Sagaria: „Maar Benjamin moet nou haas terugkom...”

Hulle wag.....- 'n beeld van die verwagting van die Joodse volk en die mensheid.- Hierdie stemming bly lank op die toneel hang. Dis koud en heel natuurlik ontwikkel 'n gesprek

oor die koue. Die ouer herders dink aan vergane koue winters. Wanneer die onderwerp uitgepraat is, ontstaan daar 'n stilte. Hierdie dooie punt wat so natuurlik is, het Uys Krige nie uitgebuit nie. Die bewuste aanduiding van die verandering van onderwerp is bepaald hinderlik:

Sagaria: "... Van die os op die esel, hoe gaan dit met Ragel?"

Gewoontlik raak die gesprek van mense wat praat om die tyd te kort op 'n end. Daar kom 'n stilte en na 'n oomblik onderbreek iemand sy gedagtegang en hervat plotseling die gesprek oor heeltemal 'n andere onderwerp.

Die inhoud van die gesprekke bevat geen handeling nie, maar onthul vir ons stadigaan die toestand waarin die wagtende herders hul bevind. Die gesprek oor die moeders van Bethlehem gee vaster omlyning: die kersgebeure kom meer in die aandag. Die swangere moeders het 'n voorgevoel van die kindermoord. Ook Maria en Josef bly in Bethlehem. Die hele skildering is sterk Afrikaans gekleur soos uit hierdie woorde van Johannes blyk:

(Josef en Maria bly nou in Bethlehem): Natuurlik hulle kom mos albei oorspronklik van hierdie wêreld. Hul twee families het mos feitlik gelyktydig uitgeboer geraak en toe trek die ou-mense na die stad Nasaret. Dis daar waar Josef die ambag van timmerman geleer het."

Dit is die volle realisme in siening en bewoording wat die spel deurdring, nee, nie die hele spel nie, want met die koms van die vierde wagter word die verwagting verbreek en gaan geleidelik oor in 'n ekstase: Benjamin het wonderlike dinge gehoor in 'n herberg. Die voorafgaande gesprekke het ons heeltemal in die kersstemming ingelei en dit word nou onmiddellike werklikheid. Die wonderbare verhaal van Benjamin wat aanvanklik nog deur nugtere opmerkings van sy hongerige geselle onderbreek word, wek die belangstelling van die wagtters. Die toon word meer liries, die stemming styg na die klimaks wat bereik word wanneer die Ster verskyn, en steeds naderkom, steeds nader kom. Verwondering maak plek vir uitbundige vreugde: Dis die Ster van Hom wat kom!"
 "'n Seun word gebore... 'n Seun
 word gebore..."

Vol geesdrif loop hulle na die plek waar die ster bly stilstaan.

Uys Krige het volkome in ooreenstemming met die vreugde van die mensheid oor die lank-verwagte koms van die Verlosser, sy eie verwagting en vreugde oor die geboorte van sy dogtertjie op Kersdag 1937 uitgesing. As stemmingstuk is hierdie skildery een van die mees kleurryke sketse uit die Afrikaanse letterkunde.

Karin (C.M. Marais) „'n Kersspel'”(1943) en „'n Passiespel'”(1943)

Hierdie twee spelletjies beteken nie veel vir die letterkunde nie. Die skryfster het ook slegs die bedoeling gehad om 'n paar sketsies vir godsdienstige feesgeleenthede te lewer. Vir haar „Kersspel'” soek sy inspirasie in die Middeleeuse Bybelse volkspele ongeveer in die trant van die „Maastrichtse Paasspel”. 'n Vergelyking met die Middeleeuse plastiese volkskuns kan hierdie spelletjie egter nie deurstaan nie. Nog minder bevredig die „Passiespel'” wat meer ooreenkoms het met die „tableaux”-optogte wat gedurende die Middeleeue op waens deur die strate getrek het dan met die Middeleeuse Mirakel- en Misteriespele, soos die skryfster in die onder-titel wil aantoon.

Gerard Beukes: „Die Hand wat Hy eenmaal geneem het'”(1945)

Beukes streef in hierdie kort karakterskets van die eersugtige Judas na fellere dramatisering. Op die oomblik wat Christus aan die kruis sterf, ontmoet drie Apostels mekaar vry toevallig in die tempel. Johannes sien in dat die Meester moes sterf en is vol rus en aanvaarding. Hy bid. Dan verskyn die hartstogtelike Petrus. Hy word gekwel deur gewetenswroeging oor sy verraad. Lig ontvlambaar soos altyd word sy gemoed verbitter deur die herinnering aan sy verloëning. Sidderend van angs hoor hy voortdurend die hanegekraai. 'n Spottende priester verskyn en twis met die Romeinse wagter. Judas Iskariot word deur sy gewete na die tempel gedryf en bring die wilwerstukke terug. Op 'n aangrypende wyse vertel hy die verhaal van sy afdwaling:

Hy het Jesus nie gevolg uit geldsug nie, nee,

"ek het geglo dat Hy 'n magtige Ryk vir Hom hier sou stig....ek het nog geglo, ten spyte van alles, tot daar die aand toe Hy, die Almagtige, die Opperheerser, die Koning van Konings, (sagter) die voete van Sy dissipels gewas het.....(hartstogtelik) Toe het ek Hom gehaat."

Sou Judas werklik in Christus „die Almagtige, die Koning van Konings" gesien het? Maar nieteenstaande sy haat, kan hy nie meer van Hom los nie; Christus laat die hand wat Hy eenmaal geneem het nie meer los nie. In sy wanhoop soek hy vereniging met Christus in die dood.

Dit is 'n verdienstelike karakterskets in 'n vloeiende dialoog met sterke gevoelsontboeseminge, veral van Judas.

Gerard Beukes: "Laat die Kerse brand" (1945, hersien 1950.)

Weens die behandeling van 'n volledige dramatiese gebeurtenis staan hierdie spel op 'n hoër plan as die eenbedrywe van De Klerk en Krige. Op kernagtige wyse gee Beukes die tragiese keuse van Magdeleen, een van die Bethlehemse moeders wat die koms van Herodes se soldate verwag, weer.

Aanstands weet Beukes die gehoor in die volle tragiek van die handeling in te lei: op 'n nagtelike uur in die kamer van Magdaleen wat angstig met haar seuntjie op die skoot by 'n kwynende vuur sit, word plotseling op die deur geklop. Sy skrik hewig: daar is die soldate! Angs kenmerk al haar bewegings. Maar die oue Simeon kom binnen. Hy bring die Blye Boodskap: die Verlosser van die mensheid is gebore. Skerp is die teenstelling tussen die vreugde van die grysaard en Magdaleen se ontsteltenis. Dit is onmoontlik vir Magdaleen om sy vreugde te deel:

„Die dood sluip hier buite rond..."

Herodes se moordenaars trek om die huis rond. Bethlehem is „vol moeders wat nie getroos wil word nie omdat hulle arms leeg en soekend is." Sy kan geen blydskap voel oor die geboorte van die Goddelike Kind nie:

„Wie is die Jesus wat in Bethlehem gebore is? Kom die moeder hom met groter smarte in die wereld bring as ek myne?"

Die smart verblind haar. 'n Nuwe klop op die deur laat haar versteen. Dog dit is Josef wat met 'n kindjie in doeke gewikkel binnekom. Hy vra of hy die kleintjie 'n oomblik by die vuur kan ver-

warm:hy en sy eggenote vlug vir die moordenaars.Maria wag buite: hy gaan na haar terug.Magdaleen neem die Kindjie oor en maak die doeke los om die warmte by die gesiggie te laat kom.Dan maak die ogies oop en die wonder geskied:Magdaleen erken die Verlosser en kniel aanbidgend neer:

"My Heer en my Koning!"

In die stilte van die aanbidding val drie swaar kloppe op die deur.Die spanning bereik die hoogtepunt:'n soldaat tree binne en gryp na die kisse waarin die Kerskind le.Dan kom Magdaleen vinnig na vore en gee haar eie seuntjie aan die soldaat wat in die nag verdwyn.Nou begin Magdaleen te juig:

"Laat die kerse brand!Laat ons juig want vannag is aan my die Verlosser van die mensdom gebore...."

Terwyl 'n kerslied gesing word,kom een vir een al die treurende moeders van Bethlehem in swart geklee op en kniel met gevouwe hande rondom die Kerskind neer.

Op voortreflike wyse het Beukes die handeling tot die kernagtige beperk;die atmosfeer is gelaai.Die motivering van die opkoms van elke nuwe persoon is uitstekend ~~gemotiveer~~ en bring telkens verhoogde spanning.In die kort bestek van tien bladsye laat Beukes ons die angste van Magdaleen deurleef.Die ekstatiiese vreugde van Simeon en die diepe smart van Magdaleen is voortreflik in die dialoog uitgewerk.Maar wanneer Beukes by die wonderbare omkeer in Magdaleen se gevoel kom,verloor hy eensklaps die towermag oor sy gehoor.Dit veronderstel ook 'n wonder by die toeskouers.Die besluit is kort en vinnig,maar die oorgang van die uiterste smart in die jubelsang oor die geboorte van die Verlosser verbreek die innerlike eenheid van die spel volledig.Na die realistiese uitbeelding van Magdaleen se moedersmart is haar ekstatiiese vreugde onwerklik,verrassend:die keuse bly tog nog smartelik en baie pynlik selfs.Die wonder gee wel krag om 'n heldhaftige offer te bring,maar dit vernietig nie die menslike natuur self nie.Tegnies werk hierdie wonder soos 'n deus ex machina en dus onaanvaarbaar,van 'n psigologiese standpunt is dit 'n verbreking van die noodsaaklike speleenheid.Tog bly hier-

die eenbedryf tot aan die omkeer 'n meesterlike uitbeelding van 'n hewige sielskonflik.

W.A.de Klerk: „Pilatus”(1946)

In 'n gedramatiseerde dialoog skets advokaat De Klerk die regseding voor die regterstoel van Pilatus. Kajafas is die aanklaer. Die Beskuldigde wat nie op die verhoog gebring word nie, is kunsmatig deur 'n skaduwee uitgebeeld.

Die geskil ontwikkel tussen die onverskillige Pilatus en die fanatieke Kajafas wat die Beskuldigde uit haat ter dood wil laat bring. Pilatus staan voor 'n moeilike geval. Hy deursien die houding van Kajafas en die Jode. Hy het geen belangstelling in die persoon van die Beskuldigde nie: alleen wil hy nie graag 'n onskuldige veroordeel nie. Teenoor Kajafas se dweepsieke haat is die houding van Pilatus swak en sonder betekenis. Nêrens ontstaan 'n nuwe verwikkeling waardeur 'n wending aan die woordetwis geword en 'n klimaks nagestreef word nie. Met watter vaardigheid die dialoog ook gevoer word, die menslike toon ontbreek, sodat die ontroering afwesig is en die geval maar matig belangstelling inboesem. Die Beskuldigde bly heeltemal op die agtergrond en maak nie die sentrale figuur van die spel uit nie: die enigste teken wat sy aanwesigheid verraaï is die skaduwee. Hierdeur verloor die spel ook reeds aan dramatiese waarde. Volgens die titel van die spel het De Klerk Pilatus self as die sentrale figuur gedink, maar hy kan nie as 'n dramatiese persoonlikheid beskou word nie: daarvoor raak die geval hom persoonlik te weinig. Dit is dramasies swak werk; die goeie kwaliteite lê in die lewendige dialoog.

(1)

(1) Heeltemal in sy eie styl het D.F. Malherbe onlangs 'n Bybelse eenbedryf gepubliseer, nl. „Macherus”(1950) in „Die Uur van die Rooi Maan”; dit beteken egter nie baie nie.

BESLUIT

Die historiese oorsig van die ontwikkelingsgang van die dramatiese vorme in die Europese letterkunde toon aan dat elke tyd sy eie toneelvorm het. Kultureel-histories gesien probeer elk geslag om sy eie insig in die „werklikheid“ uit te beeld. Aldus is die „toneel-werklikheid“ die weerspieëling van die lewensbeskouing van die bepaalde volk. Die band tussen die geestelike lewe van die volk met die toneel is baie nou. By die Middeleeue het die bovenatuurlike inwerking van God in die skepping sterk op die voorgrond gedring, in daardie lig sien hy die „werklikheid“ en dit beeld hy uit op die verhoog. Die ideale van die humanisme vind hul weerkaatsing in die lewensstryd van die koninklike, byna bo-menslike, maar natuurlike helde. Die tevrede XVIIIde eeuse burger het in sy droomwereld geleef wat nou verwant is aan romantiese, rasionalistiese natuurverheerliking. Die mens van die tweede helfte van die XIXde en van die begin van die XXste eeu sien die „werklikheid“ deur die mikroskoop van die wetenskap en ignoreer alle magte wat nie „wetenskaplik“ opgespoor kan word nie.

Die toneel bly altyd die spieël van die volkslewe, ook in Suid-Afrika, soos uit die tweede gedeelte blyk. Die Afrikaanse geesteslewe van die laaste halwe eeu kan in die toneelspele nagegaan word.

'n Mens moet oor die verskillende uiterlike dramatiese vorme heen sien en daaruit die wese abstraher. Opmerklik is dat die wese van al die dramas steeds op een of andere wyse die menslike stryd om geluk weergee, nl. die ingebore drang na geluk wat met die magte en kragte in en buite die mens in botsing kom en so stryd veroorsaak, waarin die held in wanhopige verset jammerlik ondergaan. Steeds neem hierdie stryd in die karakter en woorde van die held 'n persoonlike vorm aan. Hieraan het ek die „drie-eenhede“ van die dramatiese kunswerk ontleen en op die Afrikaanse dramas as toets van kritiek toegepas.

Die ontstaan van die Afrikaanse drama val saam met die opkoms en bloei van die realistiese drama in die Europese letter-

kunde. Hoewel die Bybelse dramatiek 'n eie dramatiese vorm het, het die Bybelse dramas in die Afrikaanse dramatiek die algemene invloed van die realistiese drama ondergaan, daarom het ek hierdie genre as verteenwoordigend vir die Afrikaanse dramaturgie beskou: eerstens gee dit 'n beeld van die tematologie van die Afrikaanse drama, vervolgens weerspieël dit die groei van die dramatiese kuns en ten slotte tree die volkslewe hierin die beste na vore. Hierdie studie wil dan ook slegs 'n beeld van die Afrikaanse toneel gee by wyse van steekproef, wat na langdurige oorweging in die Bybelse genre geneem is.

Hoe die stand van sake in die Afrikaanse drama op die oomblik is, kan enigsins uit die voorgaande afgelei word. Die tyd wat alleen maar doodgebore toneelspele ter wêreld gebring het, waartussen 'n enkele uitsondering oor die hoof gesien kan word, is verby. Dit beteken egter nie dat die resultate van die aard is dat 'n mens tevrede mag wees oor die prestasies.^{nie} Een ding is seker: die suiwere instelling is aanwesig.

Die realistiese toneelvorm is 'n vorm wat die hoogste eise aan die dramaturg stel: die stoflike determinisme of die blinde wetmatigheid van die evolusie in sy verskillende verskyningsvorme as 'n noodlot bo die lewe van die individu te laat aanvoel. Soos die geskiedenis van die Realisme in Europa leer, is alleen maar groot kunstenaars in staat om die tragiese konflik uit die sfeer van die pynlike, individuele ervaring van 'n persoon, stand of nasie tot die tydelose te verhef. Gewoonlik vervlak hierdie genre in die hande van minder begaafde skrywers tot 'n partikuliere geval. Dit geld ook vir die Europese dramatiek wat die laaste halwe eeu taamlik arm is.

Die toneel staan te baie in diens van die etiek. Ons tyd is 'n tyd van stryd, veral op geestelike gebied wat sy uitweg vind in bloedige oorloë. Die probleme is talryk. Die meeste dramaturge kies die verbygaande stryd deur middel van hul werke. Dit geld op 'n besondere wyse vir die meeste Afrik. dramas voor 1935. In die gemis aan erns in die dramatiek en in die diensbaarheid van die drama aan tydelike belange moet 'n mens die diepste oorsaak van die agterstand van die drama in die

Afrikaanse letterkunde soek. Pas toe die skrywers teen die Europese agtergrond begin werk het, het hulle na ander dramatiese vorme gaan soek en aangesluit by Europese meesters. Die nuwe instelling is merkbaar by die meeste jonger outeurs. Die wyse waarop te werk gegaan word, toon aan dat die skepende genie nog ontbreek. Wanneer 'n mens 'n meesterwerk ontleed hetsy in die poesie, hetsy in die dramatiese kuns dan spoor jy die skoonhede op. Geen enkele kunstenaar bedink hierdie skoonhede van te vore nie, maar dit word spontaan gebore uit sy lig-ontvanklike gemoed: ons konstateer dit agteraf. 'n Ernstige student kan met hierdie „agter-af-metode“ wel knap werk lewer, hy kan selfs 'n sekere mate van talent besit, maar 'n mens voel dat jy nie met 'n spontane kunswerk te doen het nie. Kennis van die dramatiek is noodsaaklik vir die kunstenaar, weselik vir die ontstaan van 'n kunswerk is egter perslot van rekening die talent.

Die opmerking van S.P.E. Boshoff: „Moontlik is ons as nasie nie objektief genoeg en gesstelik voldoende gedissiplineer om persone en begins s in hulle juiste perspektief te kan sien nie“(1) beskou ek as slegs gedeeltelik juis, want die ware kunstenaar kan hom altyd bevry van die onewewigtigheid, van sy omgewing ~~verreemk~~ en dit is sy onvervreembare voorreg om die verbygaande emosie tot 'n onverganklike kunswerk te skep. Meesters in die dramatiese kuns was tot nou toe baie skaars in die wêreld.

(1) „Die Burger“ 31 Mei 1935, gesiteer in: „Wending en Inkeer“ deur F.E.J. Malherbe, bl. 352.

CHRONOLOGIESE LYS VAN AFRIKAANSE BYBELSPELE

- 1926:P.de Waal: "Delila", drama in drie bedrywe. VolksbladBoekh. Bloemfontein.
- 1927:J.A.Kotze: "Liefde Versmaad", Toneelstuk in vier bedrywe. Nas.Pers bpk. Bloemfontein.
- 1928:Jac.J.Müller: "Die Doper of die Herodes-treurspel", drama in drie bedrywe, van Schaik Pretoria.
- 1928:W.J.Pienaar: "Saul", toneelstuk in drie bedrywe, van Schaik Pretoria.
- 1930:P.W.Botha: "Die stryd om die Troon" drama in drie bedrywe, N.Pers bpk. Bloemfontein.
- 1930:P.W.S.Schumann: "Die Verlore Seun", van Schaik, Pretoria
- 1935:D.F.Malherbe: "Amrach die Tollenaar", Nas.Pers.bpk.Bloemfontein.
- 1936:G.M.J.Slabbert: "Theodora", toneelspel in drie bedrywe, de Bussy, Pretoria.
- 1943:D.F.Malherbe: "Demetrios" toneelspel in drie bedrywe, N.Pers bpk Bloemfontein.
- 1945: D.F. Malherbe: "Moeder en Seun", toneelspel in vyf bedrywe, N.Pers bpk. Bloemfontein.
- 1946:A.J.V.Burger: "Moses", toneelspel in vyf bedrywe, C.Stud. vereniging, Stellenbosch
- "Naäman" C.Stud.Ver.Stellenbosch.
- "Jefta", C.Stud.Ver.Stellenbosch.
- "Rut", C.Stud.Ver.Stellenbosch.
- "Dawid", C.Stud.Ver.Stellenbosch.
- 1948:D.F.Malherbe: "Abimelech", drama in drie bedrywe, N.Pers bpk. Kaapstad.
- 1949:Antonius: "Koning Saul", treurspel in vyf bedrywe, N.Pers bpk. Kaapstad.
- 1950:Pedro: "Simson en Delila", treurspel in vyf bedrywe. N.Pers bpk. Kaapstad.
- G.J.Beukes: "Salome dans!", toneelspel in drie bedrywe, van Schaik Pretoria.

EENBEDRYWE:

- 1940:Uys krige: "Die Skaapwaters van Bethlehem", Unie-Volkspers.
- 1943:Karin (C.M.Margi.): "'n Keressel" N.Pers bpk. Kaapstad.
- "'n Passiespel", N.Pers bpk. Kaapstad.
- 1945:G.J.Beukes: "Die hand wat Hy eenmaal geneem het", van Schaik, Pretoria.
- "Laat die Kers brand", van Schaik, Pretoria.
- 1946:W.A.de Klerk: "Pilatus", in: "Ses eenbedrywe", van Schaik, Pretoria.
- 1951:D.F.Malherbe: "Macherus", in: "Die Uur van die Rooi Maan", N.Pers bpk. Kaapstad.